This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

KOHLER ART LIBRARY
Library
of the
University of Wisconsin

Der
Naturalismus in der Kunst.

Eine kritische Studie

von

Dr. August Reißmann
in Berlin.

Hamburg.
qsanstalt und Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter).
1891.

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.

Druck der Verlagsanſtalt und Druckerei Actien-Geſellſchaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.

200934
JAN 28 19[illegible]6
W
R27

I.

Natur und Kunst.

Für die Entwickelung der Künste mußte zu allen Zeiten die besondere Auffassung ihres Verhältnisses zur Natur entscheidend bedeutsam werden. Architektur, Skulptur und Malerei erhalten durch sie nicht nur das Material und den hauptsächlichsten Stoff für ihre Darstellung, sondern zugleich auch Anregung und selbst Muster für ihre Formen. Dichtkunst und Musik sind demgegenüber die mehr freien Erzeugnisse des schaffenden Menschengeistes, aber auch sie unterliegen fast unausgesetzt dem bestimmenden Einfluß der sie umgebenden, ununterbrochen schaffenden Natur. Um ihre Stellung zu einander klarer zu erkennen, muß man beide Begriffe möglichst scharf unterschieden festzustellen suchen. Wir verstehen im allgemeinen unter Natur: das Gesamterzeugniß aller, außerhalb des menschlichen Geistes, unbewußt schaffend thätigen Kräfte; unter Kunst dagegen alles, was der Menschengeist mit vollem Bewußtsein und unter dem Einfluß bestimmter Ideen aus sich heraus gestaltet, in der Absicht, diesen äußere und möglichst bleibende Darstellung zu geben, was die Natur nicht vermag. Sie bringt wohl dem Kunstwerk verwandte Wirkungen hervor, aber ohne damit auch zugleich einen ideellen Inhalt uns zu vermitteln. Nicht Farbe und Licht

nur, sondern auch verschiedene, von der Natur erzeugte Formen vermögen uns in Stimmungen zu versetzen, zu rühren, aufzuregen und zu beruhigen, aber einen Schein von Inhalt erhalten sie nur, indem sie uns zu Symbolen werden. Daß uns „Grün" als Farbe der Hoffnung, „Weiß" als die der Unschuld oder „Schwarz" als die der Trauer gelten, oder daß die Blumen „Sprache" gewinnen, sind durchaus willkürliche Deutungen, von in gewissem Sinne künstlerischen Eindrücken, welche diese Naturerzeugnisse durch unsere Sinne auf unseren Geist machen. Der über unseren Häuptern dahinrollende Donner bringt die verschiedensten Eindrücke auf unsere Empfindung hervor. Während er die Einen in Furcht und Schrecken versetzt, erweckt er in Anderen die erhabensten Gedanken und erfüllt ihre Phantasie mit den wunderbarsten Bildern. Morgenroth und Abendroth, das emportreibende Grün des jungen Frühlings oder das absterbende rothe Laub des Herbstes, das Rieseln des Baches oder das Toben des Meeres, sie alle machen auf die verschiedenen Individualitäten einen verschiedenen Eindruck. Aber auch auf jeden Einzelnen wirkt ein Frühlingsregen anders als ein Hagelschauer, der rauhe Nordwind anders als der lieblich duftende, säuselnde Westwind. Es sind dies rein elementare Wirkungen, die nicht nur unsere Sinne reizen, sondern auch Herz, Verstand und Phantasie zu beschäftigen im stande sind. Das wiedererwachte Leben in der Natur beim Beginn des Frühlings, ja schon ein Sonnenaufgang nach durchträumter Nacht vermag unsere Gedanken über Tod und Grab hinaus zu lenken. Das fallende Laub erinnert uns an die Vergänglichkeit alles Irdischen; aber ein eigentlicher Inhalt ist uns damit doch noch nicht vermittelt. Auch die Natur muß, wenn sie einen solchen darlegen soll, in eine, nicht nur die Sinne, sondern auch den Geist beschäftigende Ordnung gebracht werden. Erst durch die, nach bestimmten wohlerwogenen Ideen

ordnenden Menschenhände gelangt die Natur zu einem wirklichen Inhalt. Der wohlgepflegte Rasenplatz im Garten ist im Grunde Naturerzeugniß wie die Wiese am Walde, und doch ist die Wirkung beider eine andere. Die Wiesenfläche wirkt rein elementar, hauptsächlich durch das frische Grün und die belebten Farben und wohl auch Formen der Wiesenblumen; der nackte Fleck Erdreich ohne Gras und Blumen entbehrt jeden Reizes. Der wohlgepflegte Rasenplatz dagegen reizt nicht mehr nur durch seine Farben, sondern er regt zugleich durch die besondere Art der Verwendung den Geist an, zu erforschen, nach welchen Gesichtspunkten und Gesetzen die ordnenden Hände verfuhren; durch welche Rücksichten sie sich bei der ganzen Anordnung leiten ließen, den Rasenplatz zur schönen Form abzugrenzen, ihn kreisrund — oder oval; viereckig — als Quadrat oder als Oblongum und dergleichen anzulegen; zu welchem Zwecke und nach welcher Ordnung die Blumenbeete eingefügt und diese und der ganze Platz mit Gewächsen in abgestimmten Farbentönen geziert wurde. Die noch vorwiegend rein elementar wirkenden Kräfte der Natur treten damit schon in den Dienst der höheren Idee. Nach dieser Richtung erhalten auch der Strauß oder der Kranz von Feldblumen künstlerische Bedeutung, ebenso wie die einzelnen schönen Kunstformen, welche die Natur selbst erzeugt.

Die Anordnung der gepflückten Blumen zum Strauß oder zum Kranz, wie die Vertheilung der noch im Wachsthume begriffenen auf dem Gartenplan, erfolgt selbstverständlich nicht mehr nach der Naturnothwendigkeit, sondern nach dem mehr oder weniger gebildeten Geschmack, dem sogenannten ästhetischen Sinn des Ausführenden. Es ist weder durch die besondere Natur der betreffenden Länder bedingt, noch durch Willkür herbeigeführt, daß die Anlage und Einrichtung des Parks oder Gartens bei den verschiedenen Völkern und selbst in einzelnen Landstrichen nach durchaus abweichenden Gesichtspunkten erfolgt.

Der künstlerische Schaffenstrieb äußert sich vielmehr bei verschiedenen Individuen auch verschieden. Die ursprünglichste und gewiß auch natürlichste Bethätigung findet dieser entschieden im Tanz und im Marsch. Beide sind im Grunde nichts anderes als Bewegungsformen des Körpers. Beim Marsch sind diese zunächst durch das rein praktische Bedürfniß hervorgerufen, vorwärts, von einem Ort zum anderen zu kommen. Dazu braucht man nur den einen Fuß vor den anderen zu setzen und den zurückbleibenden nachzuziehen, und es ist gar nicht einmal nothwendig, dabei eine bestimmte Ordnung festzuhalten. Wenn es dennoch früh geschah, so wirkten dabei Nützlichkeitsrücksichten wohl noch mehr bestimmend als der angeborene Trieb nach Maß und Ordnung in den äußeren Bewegungen. Früh mochte man erkannt haben: daß Massen, welche „Tritt" halten, bequemer und mit weniger Anstrengung vorwärts kommen, als wenn jeder Einzelne seine Gangart beibehält, ohne Rücksicht auf den Anderen. Erst den Tanz darf man als eigenstes Erzeugniß des künstlerischen Schaffenstriebes im Menschen bezeichnen. Augenblickliche Erregungen haben meist ebensoviel Gewalt über unsere Glieder wie unser Wille; sie wirken ganz unmittelbar auf diese ein, setzen Arme und Beine in Bewegung, machen, daß wir das Gesicht verziehen, die Stirn runzeln, treiben gewissermaßen den Körper gewaltsam aus seiner Ruhe, oder doch der ursprünglich ihm eigenen, ruhigeren Bewegung. Um wie viel früher diese nach außen wirkenden Mächte in dieser Weise im Menschen lebendig werden, zeigt sich bei unseren Kindern schon im frühesten Alter. Der Säugling, der noch nichts von sich weiß und auch noch nichts wollen kann, zeigt nicht nur durch verschiedene Laute seines Stimmorgans, ob er Behagen oder Unbehagen empfindet, sondern auch durch sein Strampeln mit Armen und Beinen und durch Verziehen seiner Gesichtsmuskeln zum Lachen oder Weinen.

Bei den mehr erwachsenen Kindern machen sich dann bereits

die Bedingungen für Ausbildung des Tanzes geltend; sie gehen selten „natürlich", einzig dem Zweck entsprechend, sondern sie hüpfen und springen lieber und thun dies früh ohne alle Anleitung nach einer bestimmt festgehaltenen Regelmäßigkeit und Ordnung. Sie wählen den ruhigen freien, nicht gemessenen, den eigentlich „natürlichen" Schritt nur selten, meist nur, wenn sie innerlich ermüdet oder gelangweilt sind. Lebenslust und Frohsinn äußern sich dagegen in der nicht nur beschleunigteren, sondern meist auch zugleich mehr kunstvoll geordneten Gangart; sie hüpfen nicht nur anhaltend von einem Bein auf das andere — „also im zweitheiligen Takt, — sondern auch im „Viervierteltakt", indem sie mit jedem Fuß zweimal aufspringen oder im „Dreivierteltakt", wobei sie mit dem ersten zwei-, mit dem anderen einmal hüpfen, und setzen dies in gewisser Regelmäßigkeit länger anhaltend fort.

Das ist nicht mehr der „natürliche Gang", aber als unnatürlich wird man ihn auch nicht bezeichnen dürfen, da er nicht minder wie der gewöhnliche in der eigensten Natur des Menschen begründet erscheint. Die Kinder brauchen dazu von Niemandem angehalten oder angeleitet zu werden, es kostet im Gegentheil häufig Mühe, besonders bei lebhaft angeregten Kindern, sie zum einfachen Gehen zu gewöhnen.

Wenn mit der wachsenden Kultur neben der natürlichen, nur dem praktischen Leben und seinen Interessen dienenden Gangart auch die kunstvollere des Marsches und Tanzes geübt wurde, und zwar mit anhaltendem Fleiß und peinlichster Sorgfalt, so ist damit unwiderleglich nachgewiesen: daß diese ebenso nothwendig und demnach ebenso natürlich ist wie jene. Die Wahrnehmung, daß selbst der reine Naturmensch schon auf den unteren Stufen seiner Entwickelung für seine höheren Lebensinteressen auch kunstvollere Bewegungsformen erfindet und ausbildet, giebt

bereits einen wichtigen Schlüssel zur Erkenntniß des Verhältnisses von Natur und Kunst. Während jene den niederen Bedürfnissen des Lebens entspricht, erwächst diese aus dem Drange nach höheren, auch den Geist befriedigenden Genüssen.

Es ist hier nicht zu erörtern, was Wiese und Wald dem Menschen auf dieser unteren Stufe seiner Existenz waren, wohl wenig mehr als dem Thier; heutigestags noch ist die Zahl Derer groß, für welche die Natur nur so weit Reiz hat, als sie ihnen rein materiellen Gewinn bringt. Die Kinder, welche praktische Erwägungen noch nicht kennen, genießen den Zauber der Schönheit der Natur noch am meisten. Den Genuß der saftreichen Früchte lernen sie zwar früh erkennen und schätzen, aber sie opfern ihn auch nicht selten, um sich an ihnen als Schmuck zu erfreuen! Sie enthalten sich oft längere Zeit des Genusses der Kirschen, um Haupt und Arme damit zu schmücken, und opfern ihn selbst, um mit dem rothen Saft derselben sich anzumalen. Selbst das Dorfkind, so lange sein Sinn noch nicht auf Ackerbestellung, Stallfütterung, Berieselung und dergleichen gerichtet ist, freut sich, wenn es ein vierblätteriges Kleeblatt findet, auch wenn es nicht weiß, „daß es ihm Glück bringen" soll; mehr als die Kornähre nimmt die Kornblume, nehmen Wicken und all das bunte Unkraut, das in reiferen Jahren vorwiegend nur seinen Mißmuth erweckt, sein Interesse in Anspruch.

Die Sprache der Blumen spielt auch bei den „Gretchen" und „Jessouden" auf dem Lande eine bedeutsame Rolle. Auch die Dorfschönen winden ihren „Selam" und ihre Kränze nicht nur, um sich damit zu schmücken, sondern um dem Auserwählten ihres Herzens Kunde von dem eigensten Zustande desselben zu geben.

Der künstlerische Trieb erscheint so durchaus als reiner Naturtrieb, der sich zugleich gern praktischem

Bedürfniß dienstbar macht. Die Jungfrau auf dem Lande, welche ihrem Sonntagsstaat noch durch einen Strauß am Mieder höhere Reize giebt, stellt ihn meist nicht nur nach ihrem mehr oder minder entwickelten Schönheitssinn zusammen, sondern sie bindet gewissermaßen etwas von ihren geheimsten und innigsten Empfindungen hinein, und sie windet um ihr Haupt einen Kranz, dessen Blumen und Blätter nicht nur nach ihrer Aesthetik, sondern nach dem Stande ihres Herzens zusammengestellt sind. Dem Burschen aber macht das, was sie ihm damit verkündet, mehr Freude als Strauß oder Kranz, und wären sie auch noch so prächtig gerathen. Als Kunstwerke sind zwar Strauß und Kranz deshalb noch nicht zu betrachten, um so weniger, wenn ihre Symbolik nur dem Eingeweihten sich ganz erschließt, aber recht wohl als Vorstufen, aus denen zugleich das Verhältniß von Natur und Kunst sich immer deutlicher entfaltet.

Beide sind im Grunde immer noch Naturerzeugnisse, aber doch auch bereits mit Bewußtsein und nach bestimmten, mehr oder weniger gedankenreichen Anschauungen entstanden. Wer mit seinem Kranz oder seinem Strauß nur die Sinne erfreuen will, wählt Blumen und Blätter darnach, daß sie einen entsprechenden Anblick gewähren, und sie werden so zum Zeugniß für den besonderen Grad der Entwickelung seines Kunstgeschmacks. Besondere Merkmale aber lassen auch besondere Deutungen zu. Die Wahl der helleren Farben und anmuthigeren Formen deuten auf eine fröhliche, hoffnungsselige Stimmung, während die gegentheilige Wahl auf die dementsprechende Stimmung der Binderin schließen lassen.

Diese Art der Symbolik, welche dabei erzielt wird, ist zwar an und für sich für das Kunstwerk von geringerem Werth, allein sie giebt doch Zeugniß dafür, wie der erwachte Menschengeist immer mehr darnach strebt, auch den mehr praktischen, scheinbar inhaltlosen Dingen einen solchen aufzunöthigen.

Das ist beim Tanz schon nicht mehr nöthig. Der Marsch, die verwandte Form, hat durchaus seinem Ursprung nach nicht den gleichen ästhetischen Werth. Er dient zunächst nur dem rein praktischen Zweck, die Bewegung nicht nur Einzelner, sondern ganzer Massen zu leiten, weil sie dadurch leichter und weniger ermüdend zu bewerkstelligen ist.

Damit aber, daß diese Bewegung taktmäßig erfolgt, wird zugleich ein Organismus gewonnen, in welchem sich der Geist offenbart. Er allein nur vermag Ordnung in die Massen zu bringen, und diese ist es daher, die den genießenden Geist zuerst gefangen nimmt. Selbst der Zauber der Natur wird, wie bereits angedeutet wurde, bedeutend erhöht, wenn sich die geistvoll ordnenden Menschenhände wirkend in ihr offenbaren.

Die Unordnung hat nur dann Reiz, wenn sie zu imponirender Höhe anwächst. Ein unbebautes, mit kleinen Steinen bedecktes Ackerfeld macht einen ebenso unbehaglichen Eindruck wie ein verwilderter Park, während eine durch mächtige durcheinandergeworfene Felsblöcke gebildete Schlucht oder ein von Menschen wenig betretener Urwald großartig wirken können. Die geregelte Bewegung Einzelner wie ganzer Massen ist demnach nicht nur praktisch nothwendig, sondern sie macht auch einen bedeutend besseren Eindruck als die ordnungslose beim ursprünglichen Gehen. Die verschiedenen Gelegenheiten, bei welchen sie ausgeführt werden, geben diesen Massenbewegungen selbstverständlich auch verschiedenen Charakter, und dieser bedingt ganz naturgemäß die besonderen Gangarten. Damit gewinnt denn auch der Marsch einen gewissen Inhalt, der ihn auf die höhere Stufe der Kunstform erhebt. Der Marsch, mit welchem eine trauernde Versammlung einen gefeierten Todten zu Grabe geleitet, wird sich nothwendig anders bewegen als der, durch welchen er im Leben gefeiert wurde, und es wird dabei selbst in Frage kommen: ob Der, dem die Huldigung gilt, ein Held

des Schwertes oder der Feder, der Sonde oder der Pflugschar und dergleichen ist.

Nach dieser Richtung ist diese Marschform namentlich für die Entwickelung der Tonformen hochbedeutsam geworden, und zwar nicht nur in der mehr idealen Verwendung, sondern gerade in der dem untersten Bedürfniß dienenden Konstruktion. Durch diese wurde der Tonkunst die im großen wie im kleinen mächtig gestaltende Kraft des Rhythmus zugeführt, auf welcher namentlich die gesamte Schöpfung der Instrumentalformen ruht, und durch welche auch, wie gleich gezeigt werden soll, erst die Dichtung zur wirksamsten Entfaltung gelangt. Für die Regelung der Marschbewegung genügt es, den betreffenden Rhythmus durch ein stark schallendes Instrument, wie Pauke oder Trommel, einfach so lange die Bewegung dauern soll, anzugeben. Der weiteren Hülfsmitttel der Musikgestaltung: Melodie und Harmonie — bedarf es dazu nicht.

Diese geben erst die Möglichkeit, dem ursprünglich nur rhythmischen Gerüst einen besonderen Inhalt zu vermitteln. Ohne sie ist nur im Tempo und der damit bedingten mehr oder weniger energischen Ausführung der Marschschritte einigermaßen der Charakter der ganzen Bewegung anzudeuten, ob sie einem freudigen oder einem traurigen Ereigniß gilt. Die harmonischen und melodischen Darstellungsmittel machen es dann möglich näher hierauf einzugehen, indem sie der Empfindung der Marschirenden Ausdruck geben. In diesem Sinne haben unsere großen Meister der Tonkunst dieser durch das Leben erzeugten Form höchste Kunstgestaltung gegeben. Im sogenannten „Trio“ fügten sie ihr einen besonderen Bestandtheil ein, der vorwiegend dem seelischen Ausdruck dient, ohne die ursprüngliche Bewegungsform aufzugeben. In höherem Maße ist dies noch beim Tanz der Fall, der von vornherein schon nicht mehr nur

der Bewegung dient, sondern zugleich auch der diese hervorrufenden Stimmung. Der Marsch wird selten freiwillig angetreten, die Tanzbewegung fast immer; zu jenem fühlen sich die Menschen in der Regel nur von außen angeregt, zur Tanzbewegung ebenso in der Regel immer von innen. Man tanzt, weil man dazu gestimmt ist, und diese Stimmung gewinnt dann in der Tanzbewegung schon den ganz naturgemäßen Ausdruck. Bei diesem „den Reientreten", wie das Tanzen vor Jahrhunderten bezeichnet wurde, wird die Bewegung demnach nicht mehr nur als solche hervorgerufen, sondern zugleich so, daß sich darin die den Tanz erzeugende Stimmung verkörpert, daß sie wohlgegliederte äußere Form annimmt. Der ganze Vorgang verliert dabei nicht seine ursprüngliche Natur; eine der gewöhnlichsten Verrichtungen des gemeinen Lebens, das „Treten" oder „Schreiten", die rein körperliche Thätigkeit, die mit der Kunst nicht im geringsten Zusammenhange steht, wird dadurch, daß sie in geregelte Formen gebracht wird, zum Träger künstlerischer Ideen, zum Verkünder innerer Stimmungen.

Damit erhielten zugleich auch Dichtkunst und Musik Anleitung: in ihrer Weise die Gestaltung dieses Inhalts in weit erschöpfenderem Maße zu unternehmen. Am Tanz und Marsch entwickelte sich der Rhythmus, unter dessen zwingender Gewalt die beiden Künste: Dichtung und Musik zu einer reichen Fülle von Formen für die Gestaltung der ganzen Stufenleiter aller Regungen des menschlichen Geistes gelangten.

Sprache und Gesang sind zunächst wohl unzweifelhaft ebenso unwillkürliche Erzeugnisse des inneren Lebens der Seele, wie Tanz und Marsch.

Der Drang, von dem höheren oder geringeren Grade ihres Behagens durch Laute Kunde zu geben, ist selbst bei den meisten Thieren vorhanden. Das Wiehern der Pferde, das Bellen der

Hunde, Gänsegeschnatter oder Hahnenschrei muß man ebenso wie den schon angenehmer wirkenden Gesang der Vögel als derartige Kundgebungen gelten lassen. Auch bei diesen thierischen Lauten werden verschiedene Grade der inneren Erregung bemerkbar. Das Freudengebell, mit welchem der Hund seinen Herrn empfängt, ist merklich verschieden von dem Knurren und Kläffen, mit dem er das Herannahen eines Fremden ankündigt, wie von dem Wuthgeheul, mit dem er ihn anfällt und begleitet. Ebenso wirkt der Lockruf, welchen die Vögel hervorbringen, wenn sie sich nach Gesellschaft sehnen, wesentlich anders als das freudige Geschmetter, mit dem sie den Morgen begrüßen.

Ganz in derselben Weise wurde auch der Mensch von innen heraus zum Singen angetrieben. Mutter Natur hatte ihm dazu ja in der Stimme einen viel vollkommeneren Apparat gegeben, als den Thieren, den er wie diese, ohne jegliche Anleitung oder Anregung von außen, benutzen konnte. Viel früher, noch ehe er auf Sang und Klang in der Natur, auf das Rollen des Donners, das Rauschen des Wassers u. s. w. achten lernte, wurde er wie die Thiere veranlaßt, sich in Klang und Ton zu äußern, und zwar zunächst gewiß nicht, um sich mit der Außenwelt zu verständigen, sondern mehr unbewußt, nur dem natürlichen Drange nach Entäußerung innerer Zustände folgend, dem ja das Stimmorgan ganz unwillkürlich, im Grunde ganz willenlos gehorcht. Der Schrei, den ein gewaltiger Schmerz oder eine staunenerregende überraschende Erscheinung der menschlichen Brust entlockten, mag wohl die erste derartige Kundgebung gewesen sein. Und als man dann beobachten lernte, daß die verschiedenen Grade der inneren Erregungen auch verschiedenartige Aeußerungsweisen des Stimmapparates erzeugen, lernte man auf diese achten und sie unterscheiden, und man gewann die Töne als unmittelbarstes Ausdrucksmittel für inneres Leben. Dies gelangte dem Menschen auf dem Wege immer mehr zum Bewußtsein, und der Drang,

zur Klarheit darüber zu kommen, trat immer stärker bei ihm hervor; der Denkprozeß begann in ihm, und so schuf er sich in der Sprache das vortrefflichste Hülfsmittel dazu. Er bildete aus dem Ton die Vokale, verdichtete diese dann zu Konsonanten und bildete Silben und Wörter. Dabei erkannte der menschliche Geist früh, daß das so gewonnene Wort ein viel unfehlbareres Mittel zur Verständigung ist als die Gebärde, die ihm bisher wohl hauptsächlich als solches gedient hatte, und so erfolgte die Weiterentwickelung der Sprache mehr nach der Verstandesseite, in begrifflicher Bestimmtheit. Dabei aber zeigte sich auch fast in derselben Weise wieder der künstlerische Schaffenstrieb thätig, indem die gewonnenen Silben und Wörter nicht nur logisch, nach ihrem Sinn, sondern zugleich symmetrisch nach ihrem Klange zusammengestellt wurden. Man wollte den Inhalt der Worte nicht nur in Begriffen dem Verstande vermitteln, sondern zugleich in klingender Tonform auch durch die Sinne dem Gefühl und der Phantasie. So wurde man darauf geführt, die Silben und Wörter entweder räumlich und zeitlich abzugrenzen, wie in den quantitirenden Sprachen, oder die bedeutendsten, den Sinn tragenden durch Betonung vor den anderen weniger bedeutenden auszuzeichnen, wie in den accentuirenden Sprachen. Diese gebundene Rede ist demnach durchaus ebenso naturgemäß, wie die ungebundene, welche die Sprache des Lebens geworden ist. Jene erscheint sogar als die ursprünglichere, von der Natur zuerst und ausschließlich gepflegte; erst allmählich, als auch die Interessen des niederen Lebens in den Kreis der begrifflichen Bestimmung gezogen wurden, entwickelte sich aus jener gebundenen Redeweise die ungebundene, die Sprache des gewöhnlichen Lebens — die Prosa. Es wiederholt sich hier genau dieselbe Erscheinung wie beim Tanz: so lange das „Schreiten" dem Ausdruck inneren Lebens dient, ist

es in bestimmte Ordnung gebracht; wenn es nur den Anforderungen des gewöhnlichen Lebens entspricht, ist diese Ordnung gelockert oder ganz aufgelöst, es erfolgt ohne jeglichen Zwang.

Daß die ungebundene Redeweise zugleich die Sprache der Wissenschaft wurde, weil diese nach Wahrheit, nach schärfster begrifflicher Bestimmtheit ringt, ist ebenso klar, wie daß die ureigenste Sprache der Poesie im Grunde nur die gebundene sein kann.

Damit ist keineswegs gesagt, daß nicht auch die Prosa poetisch wirkend gestaltet werden kann, ebenso wie der einfache Gang, ohne taktmäßig geregelt zu sein, anmuthig wirken kann, nur nicht so, wie wenn unter gleichen Umständen beide künstlerisch angeordnet sind. Wo der Urmensch durch seine körperlichen Bewegungen den Zustand seines Inneren offenbart, thut er es in der abgerundeten Form des Marsches oder Tanzes; für die Verrichtungen des gemeinen Lebens folgt er der Weise der Thiere, und dieselbe Unterscheidung macht er bei der weiteren Ausbildung der Sprache. Noch heutigen Tages entringt sich bei freudiger Ueberraschung dem Munde ein „a“ staunender Bewunderung; ein „i“, wenn sich Zweifel einmischen; ein „o“, wenn das Gefühl des Bedauerns, ein „u“, wenn Schauder, Schreck und Entsetzen damit verbunden sind; das „e“ oder gar „ae“ ist Empfindungslaut der Gleichgültigkeit oder Schadenfreude, wie „au“ der Schmerzensschrei in verschiedenen Phasen. Auch die Konsonanten entbehren eines gewissen Charakters nicht, wenn dieser auch nicht so bestimmt ausgeprägt erscheint. Die klangreichen Lippenlaute: „m“, „w“ und „f“ oder die Zungenlaute „l“ und „n“ unterscheiden sich sehr von dem härter klingenden „p“ und „b“ und den schärfer wirkenden Zungenlauten „d, t“ oder „r“ oder den fast klanglosen „k, g und h“. Seit Jahrtausenden haben die Dichter verstanden, damit ihren Dichtungen

höheren Reiz und lebendig wirkende Anschaulichkeit zu geben. Als ihre Aufgabe erkannten sie, früh vorwiegend auf Gefühl und Phantasie zu wirken, in welchen das Kunstwerk hauptsächlich wurzelt.

Es liegt ein tiefer Sinn darin, daß der schöpferische Volksgeist für seine Lyrik, wie für das Epos und die höhere dramatische Form die gebundene Redeweise festhielt und für die Wissenschaft und für die einfache Erzählung selbst gewaltiger Vorgänge die schlichte ungebundene Berichterstattung über Ereignisse und Personen, für die Beweisführungen und Resultate wissenschaftlicher Forschungen u. s. w. Die Prosa des Lebens erfordert ebenso wie das Ergebniß der spekulativen Thätigkeit des forschenden, nach dem Urgrunde aller Dinge suchenden Verstandes eine andere nur logisch entwickelnde, Thatsachen, Handlungen und Gedanken darlegende Darstellung in ungebundener Redeweise.

Um gewaltige und große Ereignisse und deren Helden der Alltäglichkeit zu entziehen und sie für die Darstellung in gebundener Rede, im Epos oder in der Form des Dramas geeignet zu machen, sie auf die dazu nöthige höhere Stufe zu heben, umrankt sie der Volksgeist mit dem Schein des Wunderbaren; er stattet sie mit übermenschlichen Kräften aus, setzt sie mit Göttern und Geistern in unmittelbaren Verkehr und läßt sie Wunder aller Art verrichten, damit sie der gemeinen Wirklichkeit, der Prosa des Lebens enthoben werden. Dabei sucht sich der empfindende Mensch auch mit den höchsten Gewalten, deren Dasein ihm durch die gewaltigen Naturerscheinungen allmählich zur Gewißheit geworden waren, in ein Verhältniß zu setzen, indem er diese in mehr menschlicher Weise anzuschauen beginnt. So entsteht bei allen Völkern ein großer Kreis von Märchen, Mythen und Sagen, der von ihnen durch Jahrtausende als kostbarster Schatz gehütet wird.

Dem schöpferischen Volksgeist gab weiterhin auch die Natur selber schon reichliche Anregung für seine gestaltende Thätigkeit. An ihr entfaltete sich seine Phantasie in wunderbarer Fülle und Größe und in nie versiegendem Reichthum. Er bevölkerte Wald und Wiese, Wasser und Luft ebenso wie die Tiefen der Erde mit wunderbaren Wesen verschiedenster Art und brachte sie in engste Beziehungen mit den Menschen, denen sie sich entweder helfend und fördernd beigesellten, oder sich ihnen, sie hemmend und bekämpfend, feindlich gegenüberstellten. Es geschah dies durchaus nicht etwa in der Absicht, Andere damit zu täuschen, zu ängstigen oder gar zu betrügen, sondern im geraden Gegentheil sich selbst und Andern Klarheit zu verschaffen. Wie der menschliche Geist den begrifflichen Ausdruck für seine Innenwelt in der Sprache schuf, um zur möglichsten Erkenntniß derselben zu gelangen, so verkörperten sich ihm die in Natur und Welt waltenden geheimnißvollen, nur in ihren wunderbaren Wirkungen erkennbaren Mächte, um diese sich anschaulicher zu machen. Damit wurde die Natur zu einer fast unerschöpflichen Schatzkammer von herrlichen Stoffen für die künstlerische Gestaltung, und sie hat diese Bedeutung als solche auch für unsere Zeit noch lange nicht eingebüßt. Selbst für die Dichtung unserer Tage ist es noch keine unwürdige oder unzeitgemäße Aufgabe, Märchen, Legenden und Fabeln zu erfinden, obgleich unsere Kinder kaum noch ernsthaft an diese Zauberwelt mehr glauben wollen und Elfen und Nixen, Riesen und Zwerge, Schwanenjungfrauen und Schlangenköniginnen keinen rechten Kredit mehr selbst bei ihnen haben. Aber sie lauschen doch immer noch gern, wenn ihr Gemüth und ihre Phantasie angenehm angeregt werden; und dann weisen selbst diese reinen Erzeugnisse der Phantasie auch die großen und allergrößten Kinder nicht zurück. Dem gesunden Gemüth und der natürlich arbeitenden Phantasie bieten sie auch heut noch reiche und erwünschte Nahrung, wenn

sie ihm einen besonders bedeutsamen Zug desselben in lebendig herausgearbeiteten Bildern vor Augen stellen und damit zu schärferem Bewußtsein bringen oder ihm damit neue und selbst auch alte Lebensweisheit bestätigend erörtern. So bietet auch den Malern und Bildhauern die Fabelwelt, wie die Welt der Sage, der Mythe und des Märchens noch entsprechende Stoffe für lebenskräftige Kunstwerke. Die sie erzeugende Natur und die in ihr und der Welt thätigen Mächte sind immer noch dieselben, urewigen, und wenn sich ihrer auch die Wissenschaft bemächtigte, um sie möglichst ihrer innersten Wesenheit nach klar darzulegen, den Schleier zu lüften, der die Weise ihres Schaffens bedeckt, so ist der Zauber, den sie auf die schöpferische Phantasie auszuüben vermögen, doch noch lange nicht damit zerstört, und der Künstler, der sich ihnen in naiver Hingabe unterstellt, findet hier noch eine reiche Menge von Stoffen für erfolgreiche Thätigkeit. Nicht diese veralten, sondern nur die besondere Weise ihrer Auffassung und Darstellung. Erfolgt diese nur mit Rücksicht auf die Bedürfnisse einer bestimmten Zeit, dann ist der Erfolg selbstverständlich auch nur ein zeitlich begrenzter. Ewig wahr bleibt, was Schiller sagt: „Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er ihr Zögling oder gar ihr Günstling ist.“ Aber selbst dann ist eine Neudarstellung der Stoffe nicht mehr unmöglich, wenn solche schon in gewisser Vollendung aus früheren Zeiten vorhanden sind, weil die neue Zeit die alten Stoffe mit veränderten Augen anschaut. Daß dieses aber einzig entscheidend hierbei ist, wird durch den hier erörterten Ursprung der Kunst bewiesen. Wie der schaffende Geist bei der künstlerischen Gestaltung des natürlichen Gehens beim Tanze sich nur durch innere Nothwendigkeit leiten läßt, so auch, wer, der Natur folgend, Bilder in dem mannigfaltigsten Material zu formen beginnt. Auch wenn er nur nachahmt, was er sieht und wie er es sieht, wird er dabei

von seiner Individualität, der besonderen Art geleitet, zu sehen und Angeschautes auf sich wirken zu lassen, und diese besondere Weise der Anschauung und Ausführung giebt den so entstandenen Formen besonderen Charakter. So lange sich aber aus der ungeschiedenen Masse von Individualitäten noch keine besonderen abgelöst haben, geben die Volksindividualitäten hier die Entscheidung, und es ist ganz klar, daß dabei zunächst nur die äußersten Grundbedingungen für die künstlerische Gestaltung erfüllt werden. Es gilt zuerst, überhaupt die ewigen Grundgesetze für alle künstlerische Schaffensthätigkeit zu finden: Das gelang am Tanz zu allernächst, weil das unterste Bedürfniß nach Maß und Ordnung an dem ganz bequem zu behandelnden Darstellungsmaterial leicht Befriedigung fand. Das Gehen ist eine ganz mechanische Thätigkeit, welche, mit den nöthigen Organen versehen, auch die Thiere ohne weiteres ausüben lernen, und es gehört nur ein gewisser Grad der Intelligenz dazu, um diese Thätigkeit so geordnet und in ebenmäßiger Weise auszuführen, daß sie dem Gange des erhöhten inneren Lebens entspricht. Diese Ebenmäßigkeit, die als eine der ersten Hauptbedingungen künstlerischer Gestaltung erschien, war weiterhin ebenso leicht schon bei ihrer ersten Ausbildung auf die Sprache zu übertragen, so daß die sogenannte gebundene Redeweise früher sich herausbilden mußte als die ungebundene.

Größere Schwierigkeiten bereitete es schon, diese Bedingungen der Ebenmäßigkeit bei den Künsten zu erfüllen, die ein weniger leicht bewegliches Material verarbeiten, wie Skulptur, Architektur und Malerei.

Fast wird man versucht anzunehmen, daß es den Menschen auf den unteren Stufen auch nicht leicht wurde, die in der Natur herrschende Symmetrie, das Ebenmaß bei einer großen Reihe von Naturerzeugnissen auch nur zu erkennen, da sie bei ihren versuchten Nachahmungen diese noch wenig beachten.

Zu solchen rein mechanischen Nachahmungen wurden sie zunächst wohl nur durch die Noth im Kampf um das Dasein getrieben. So lange sie noch Muscheln, die Schalen der Schildkröte und anderer Thiere, Kokosnuß und Kürbis u. dergl., die ihnen als Gefäße dienten, oder die Knochen der stärker gebauten Thiere als Waffen und Handwerkszeug benutzten, fanden, brauchten sie dieselben sich nicht selbst zu fertigen; und so lange ihnen noch Höhlen und Schluchten Unterschlupf und Schutz gegen Wind und Wetter und gegen die Angriffe wilder Thiere gewährten, brauchten sie sich auch ihre Wohnstätten nicht selbst zu bereiten.

Erst als sie auf ihren Wanderungen in Gegenden kamen, in welchen die Natur nicht so für sie gesorgt hatte, waren sie gezwungen, alle diese für ihre Erhaltung so nöthigen Dinge sich selbst zu schaffen, und es lag zu nahe, daß sie dabei die ihnen von der Natur gelieferten Waffen und Gefäße einfach in dem ihnen erreichbaren Material, Stein oder Thon, nachahmten. Wenn man nun auch dies, wie die mangelhaften Werkzeuge, die sie dabei benutzen konnten, in Anrechnung bringt, so erkennt man doch: daß ihre Unform weniger noch Folge des Ungeschicks in der Ausführung ist, als vielmehr des Mangels an Erkenntniß der Merkmale der nicht nur dem praktischen Gebrauch entsprechenden, sondern auch den ästhetischen Sinn befriedigenden Form. Daß der Urmensch auch den Schädel der Thiere als Trinkgefäß verwendete, ist durch die Höhlenfunde in neuerer Zeit bestätigt worden.

Bei der Anfertigung solcher Gefäße scheinen aber früh die verschiedenen Arten der Blumenkelche als Modell gedient zu haben; wir finden sie bei allen Kulturvölkern fast ausschließlich angewendet, und die größere Auswahl, welche sich ihnen hier darbot, scheint allmählich auch zu einer größeren Aufmerksamkeit auf die ästhetische Wirkung geführt zu haben, so daß die

so entstandenen Gefäße bald die Merkmale der künstlerischen Formen der Blumenkelche annahmen. Sie lassen ganz unzweifelhaft die Absicht erkennen, sie nicht nur dem praktischen Zweck entsprechend, sondern so herzustellen, daß sie auch das Auge erfreuen. In ähnlicher Weise suchte man auch die Waffen und die Kleider anzufertigen und Wohnungen einzurichten. Der Urmensch trug das Fell der erlegten Thiere ähnlich wie diese und gleich dem Bären oder Rennthier; selbst die Kopfhaut des Thieres zog er über seinen eignen Kopf, und zwar selbst, ohne das Geweih zu beseitigen, wenn ein solches vorhanden war. Herodot erzählt von den Aethiopiern (den schwarzen Indiern), die im Perserheere gegen die Griechen kämpften, daß sie auf dem Kopf die Stirnhaut des Pferdes mit den aufgesteiften Ohren und der Mähne als schmückenden Busch trugen, was ihnen einen so grausigen Anblick gab, daß man sie als pferdeköpfige Dämonen abbildete. Rechten Schutz gegen Kälte bieten diese Felle aber nur, wenn sie fest am Körper anliegen; dies war nur dadurch zu ermöglichen, daß man sie an einzelnen Stellen aufschnitt und sie dann mit Riemen und Schnüren so zusammenheftete, wie die Form des menschlichen Körpers es erforderte. Dieser schuf somit das Muster für seine Bekleidung. Auch an Ausschmückung der Kleider dachte man schon in diesen frühesten Zeiten der Kulturentwickelung. Es dienten bunte Steine und auch die Zähne gewisser, ihnen besonders geheimnißvoll erscheinender Thiere, wie des Pferdes, Stieres oder der Katze, die zugleich die Bedeutung von Amuletten haben mochten.

Die Verfeinerung der Formen der Geräthe, Waffen und Schmuckgegenstände erfolgte erst, als in der sogenannten Bronzezeit nicht nur bessere Werkzeuge geschaffen wurden, sondern das edlere und leichter zu bearbeitende Darstellungsmaterial — das Metall — zur Verwendung kam. Der größere sinnliche Reiz,

den dies Material ausübt, scheint auch das künstlerische Schaffensvermögen zu erfolgreicherer Thätigkeit angeregt zu haben. Die aus Bronze, Silber oder Gold angefertigten Waffen, Geräthe und Schmucksachen aus dieser Zeit zeigen nicht nur edlere Formen, sondern auch Ornamente, die erkennen lassen, wie die Beobachtung des Lebens und Webens in Wald und Wasser die Phantasie anregte und die zeichnenden Hände auf die mannigfachsten Zusammenstellungen von Wellen-, Spiral-, Kreis- und Bogenlinien führte, mit denen sie die metallenen Gefäße, Waffen, Reifen, Spangen u. dgl. besonders verzierten.

Auch als Wohnung benutzten die Urmenschen, was ihnen die Natur bot: die Höhlen und Felsenschluchten, in denen sie Schutz vor Wind und Wetter und vor den Thieren suchten und die sie sich wohl auch allmählich, so gut es eben anging, behaglich zu machen versuchten. Als diese dann den sich steigernden Bedürfnissen nicht mehr genügen konnten, verließ man sie, machte sie zu Begräbnißstätten und baute sich neue Wohnstätten nach Bedürfniß. Hierbei nahmen wohl die meisten Völker im Urzustande neben der Höhle, die ihnen bisher zur Wohnung diente, auch treu das Himmelsgewölbe zum Muster; noch heute hat die Hütte unkultivierter Völker meist die Form der einfachen Halbkugel, die sie auch in vielen Nestern der Vögel nachgebildet fanden.

Die weitere Einrichtung des neuen Baues wird zunächst wieder durch das praktische Bedürfniß bestimmt. Die Stelle und Anlage des Feuerherdes mußte natürlich jetzt mit größerer Vorsicht gewählt werden, als in der Höhle; ebenso auch die der Lagerstätte, der Vorrathskammer u. s. w. Bei dieser Vertheilung des Raumes machten sich dann wohl ebenso bald auch ästhetische Rücksichten geltend, wie bei Anfertigung der Gefäße, Waffen und Schmucksachen, und es zeigen sich die ersten Anfänge der Baukunst. Daß diese namentlich bei den

Griechen zu einer so hohen Blüthe gelangte, hat seinen Hauptgrund wohl mit darin, daß ihr rhythmisches Gefühl an ihren Tänzen und Gesängen so reich entwickelt und geschult worden war. Ganz in derselben Weise, wie sie in ihren Tänzen und vor allem in ihrer Dichtung eine Fülle von wunderbar verschlungenen Systemen entwickelten, gewannen sie aus den einfachsten Maßverhältnissen einen in ebenso reicher Fülle von mustergültigen Formen sich darstellenden Baustil, in welchem erst das schwere, unbeseelte Material belebt und durchgeistigt erscheint und zum Träger individueller Ideen erhoben ist. Die anderen Kulturvölker der alten Welt, die Aegypter, Perser, Chinesen, die Juden und Inder erreichten nur eine gewisse Virtuosität in Behandlung der schweren Massen und schufen Bewunderung und staunenerregende Kolossalbauten und Statuen, die so mächtig und großartig wirken, wie nur die rein elementaren Kräfte der Natur. Wie sie aus ihr ganz direkt hervorgehen, bleiben diese Kunstschöpfungen in fortwährendem Zusammenhange, in andauernder Abhängigkeit von ihr. Den einfachen Hügel, mit welchem die Urvölker die Gräber ihrer gefallenen Helden auszeichneten, erhöhten die Aegypter bis zur riesenhaft aufgerichteten Pyramide, um damit anzudeuten, wie hoch sich der den Göttern gleiche Herrscher über sein Volk erhebt, dessen Grabstätte sie bezeichnet. Dem entspricht denn auch der ägyptische Denkpfeiler — der Obelisk. Die eigentümliche Anschauung der Aegypter von der Seelenwanderung führte sie darauf, nicht nur die Leichname einzubalsamiren, sondern auch die Grabstätten mit besonderer Sorgfalt herzurichten. Da als solche zunächst meist die Höhlen verwendet wurden, so erweisen sich wohl auch hier zuerst die Säulen als Stütze der Decke nothwendig, namentlich wenn diese einen Hügel oder gar eine Pyramide tragen sollte. Ihre Formen entlehnten sie nicht nur dem Mineralreich, das vier- und mehrkantige Formationen zeigt,

sondern auch dem Pflanzenreich. Der Baumstamm ist ihr nachzuahmendes nächstes Vorbild; daneben auch die Form von zusammengewundenen Pflanzenstengeln, die in eine geschlossene Lotosblume ausgehen. Derselbe Zug nach rein elementarer Wirkung beherrscht auch ihre Skulptur und Malerei und läßt sie auch hier nur in einer Art von Symbolik über die Wirkung des großartig behandelten Materials hinaus gelangen. Bei dieser Symbolisirung werden Thier und Mensch verschmolzen; diesem wird ein Thierkopf aufgesetzt, während in der Sphinx der Leib eines Löwen einen menschlichen Kopf erhält.

Nicht minder großartige Bauwerke führten die anderen erwähnten Völker Asiens aus, bei denen nur eine reicher und freier entwickelte Ornamentik mehr individuellere Züge zeigt. Diese ist hauptsächlich dem Pflanzenreich entlehnt, dessen stilisirte Formen fast ausschließlich dabei verwendet werden. — Auch die griechische Kunst wurzelt mit all ihren Fasern tief in der Natur und mußte somit in ihren Anfängen mancherlei Gemeinsames mit den Völkern des Orients zeigen, und es ist gleichgültig, ob sie es von diesen überkamen, oder ob sie wie diese selbst darauf geführt wurden. Aber früh gewannen die Griechen auch jene künstlerische Besonnenheit, die sie darauf führte, an die Stelle der Wirkung durch das Grandiose, Kolossale des in Massen aufgehäuften Materials die entgegengesetzte durch Ordnung und maßvolle Behandlung und genaueste Ausführung der einzelnen wesentlichsten Theile zu setzen, und sie schufen damit jenen Baustil, der nach genau denselben Grundideen organisirt ist, wie ihre Dichtung und ihr Tanz. **Der Grundriß des griechischen Tempels, der zugleich maßgebend für ihre anderen Bauwerke wurde, gleicht in seiner Einfachheit dem Schema ihrer Gesänge und der gottesdienstlichen Chorreigen. An die Natur anknüpfend und ihre Formen verwendend, wurde der griechische Baustil zu einer vollständigen Neuschöpfung,**

indem er das rein unverfälschte Ideal der Schönheit in die Erscheinung treten ließ. Zugleich fand er aber auch in dieser Richtung die Idealgestalt des Menschen und in gewissem Sinn auch der Thiere. Die Natur erzeugt diese, obgleich immer nach denselben Gesetzen gestaltend, doch unter Millionen Fällen immer kaum einmal. Der mit Bewußtsein schaffende Genius des Künstlers müßte sie im Grunde immer schaffen. Doch auch ihm wurde dies anscheinend nicht leicht. Die Völker des Orients begnügten sich meist damit, die Körperformen möglichst naturgetreu in leicht, aber sicher geführten Umrissen nachzubilden. Die freiere Lebensanschauung, welche bei den Griechen herrschend wurde, vor allem aber das veränderte Verhältniß, in das sie sich zu ihren Göttern stellten, gab auch dem Menschen eine höhere Bedeutung, als er bei den Völkern des Orients haben konnte. Diese lebten in knechtischer Furcht der Abhängigkeit von ihren Göttern und deren irdischen Vertretern, den Königen. Die politische Freiheit, welche die Griechen demgegenüber errangen, führte naturgemäß auch zu einer freieren Anschauung der unsichtbar waltenden ewigen Mächte, welche sie sich dadurch näher brachten, daß sie ihnen menschliche Gestalt andichteten und diese als mit allen menschlichen Neigungen und Leidenschaften ausgestattet sich dachten. Die zur Göttergestalt erhobene Menschengestalt gewann damit einen ganz neuen bedeutenderen Inhalt, sie verkörperte in einzelnen Gestalten so gewissermaßen das ganze Leben der Nation wie der einzelnen Stämme. In dieser Auffassung mußte der Menschenkörper für die Bildnerei zu ganz anderen und viel bedeutenderen Vorwürfen werden, als er bei den Völkern des Orients sein konnte. Die veränderte Gottesanschauung ist es auch, welche die Griechen veranlaßte, der Pflege des Körpers größere Sorgfalt zuzuwenden, seine Ausbildung als besonders hochgeachtete Kunst — die Gymnastik — zu üben. Dadurch wurde das Studium der Körper-

formen auch der bildenden Kunst ungemein erleichtert und ermöglicht, daß sie zu jener Vollendung ihrer Darstellung gelangte, welche nur selten erreicht wird und deshalb für alle Zeiten in gewissem Sinne mustergültig geworden ist. Aus der Fülle der monumental schönen Einzelheiten, die ihnen geboten wurden, hoben sie die der Verewigung würdigsten heraus, um sie zu einer Gesamtheit zusammenzufassen, und gewannen so ein monumentales Idealbild ewiger Schönheit. Diese gewissenhaft erwägende Beobachtung erstreckte sich schließlich selbst auf die Thierwelt, die der Grieche so naturgetreu nachbildet, wie sie ihm nur erschien, aber doch immer so, daß sie zugleich auch seiner idealen Auffassung der Kunst entspricht, daß seine Thierformen auch in das rechte Verhältniß zu seinen idealen Menschengestalten treten. Realismus und Idealismus sind hier ganz unzweifelhaft bereits in das rechte Verhältniß getreten, und es bedurfte nur noch des Ausdrucks der Individualität, um das Kunstwerk von höchster allgemein gültiger Bedeutung zu schaffen. Diese letzte und höchste Anforderung wurde erst erfüllt, als die christliche Weltanschauung den Gang der Weiterentwickelung der Kunst bestimmte.

Wie sie nicht eigentlich neue Lebensformen schaffen konnte, sondern nur die überkommenen, uralten, durch den neuen Inhalt, den sie ihnen zuführte, aus- und umgestaltete und zu neuem wunderbaren Leben entwickelte, so auch die überkommenen Kunstformen, soweit diese von den Griechen in ihren Grundzügen festgestellt und zum Theil von den Römern weiter gebildet worden waren.

Während der Jahrhunderte andauernden Christenverfolgungen zeigt sich der neue, weltabgewandte, weltverachtende Geist des neuen Glaubens in der trübseligen Ausstattung der Räume, welche seine todesmuthigen Bekenner zu ihren Versammlungen wählten. Erst als im vierten Jahrhundert das Christenthum Staats-

religion geworden war, brachte es zunächst die Baukunst hauptsächlich dadurch in eine neue Bahn, zu großartiger Entfaltung, daß es für die Bedachung der alten Basilika, die als Grundform festgehalten wurde, den Bogenbau einführte.

Weder die Völker des Orients noch die Griechen wußten ihre kolossalen Steinbauten anders als durch horizontale Balken zu überdachen. Erst den Etruskern war es gelungen, diese durch aus Steinen zusammengesetzte Bogen zu ersetzen und damit den Gewölbebau zu begründen, der dann durch die Römer zu großartigster Ausbildung und machtvollster Verwendung kam. Neben dem sogenannten Tonnengewölbe, zwei gegenüberliegende, durch Rundbogen verbundene Mauern, konstruirten sie das Kreuzgewölbe, bei welchem über einen quadratischen Raum zwei Tonnengewölbe sich rechtwinkelig kreuzen. Nach dem Prinzip des Bogenbaus vermochten sie nun auch die Kuppel herzustellen, und diese namentlich ist es, welche der neuen Anschauung vollkommen entsprach. Wie bereits erwähnt, ist sie unzweifelhaft die Nachahmung des Himmelsgewölbes, und da die christliche Anschauung im Himmel Anfang und Ende alles Seins und Werdens findet, so war es ganz naturgemäß, daß sie auch die Kuppel für ihre kirchlichen Bauten annahm und daß dementsprechend überhaupt der neue Stil hauptsächlich den Gewölbebau zum Ausgang nahm, und er gelangte zu selbständiger höchster Blüthe, nachdem ihm die durch die Araber unter dem Einfluß des Islam erfolgte Erweiterung des Steinbogens zum Hufeisenbogen, Kielbogen und zum Spitzbogen vermittelt worden war. Ganz besonders ist es diese letzterwähnte Form des Spitzbogens, der den besonderen Charakter und selbst die Konstruktion des neuen christlichen Baustils, den man als gothischen bezeichnet, bestimmte. Die größere Tragfähigkeit dieser verschiedenen Bögen hatte ganz naturgemäß eine vielfach veränderte Verwendung der Grundform der Basilika und deren

weiteren Ausbau zur Folge und gestattete zugleich eine viel freiere und mannigfaltigere Verarbeitung des gesamten Materials nach den durch die veränderte christliche Anschauung beeinflußten ästhetischen Gesichtspunkten.

Die alten gewaltigen Bauwerke des Orients, selbst die himmelanstrebenden Pyramiden und Obelisken nicht ausgenommen, ruhen mit lastender Schwere auf dem Erdboden, wie der despotische Wille der finsteren Götter und ihrer irdischen Machthaber auf den sklavisch gebeugten Nacken der Völker. Die monumentalen Erzeugnisse der griechischen Baukunst erscheinen dagegen als der Ausdruck der Anmuth und Würde, welche das Bewußtsein freier Selbstbestimmung und Freude am sonnigheiteren Schaffen gewährt.

Der christliche Baustil mit seinen mächtig emporstrebenden Pfeilern und Thürmen, den wunderbar verschlungenen, himmelansteigenden Gewölben und dem krönenden Dach ist das gewaltigste Erzeugniß des neuen christlichen Geistes, der alles Irdische, Endliche überwinden, zum Göttlichen und Ewigen sich aufschwingen soll.

Dem rein praktischen Zweck als Aufenthalts- und Versammlungsort der Gläubigen genügten die unwohnlichen Höhlen des Urmenschen oder die unheimlichen Katakomben, in denen sich die ersten Christen zur gemeinsamen Erbauung zusammenfanden, ebenso wie alle die künstlerisch ausgeführten Kolossalbauten; wenn sich der Menschengeist damit nicht begnügte, sondern in mühevollem, rastlosem Ringen darnach trachtete, diese Stätten nicht nur wohnlicher und behaglicher zu machen, sondern durch ihre Anlage und Einrichtung von seinem Innern, seiner Anschauung von Gott und Welt dauernd Kunde zu geben, so ist damit schon hinlänglich bewiesen, daß der Drang, die Natur rein praktischen Zwecken dienstbar zu machen, nicht größere Berechtigung hat, als der: die ihm

gebotenen Mittel zugleich als Kunstgebilde zu verwenden, welche sich **über die Natur erheben.** Auch bei der Wahl ihrer Höhlen durften die Naturmenschen nicht, ohne gewisse Rücksichten zu nehmen verfahren und noch weniger bei deren weiterer Einrichtung zur Wohnstatt. Als man sich dann genöthigt sah, solche Höhlen sich selbst zu graben oder sie in Felsen zu hauen und schließlich über der Erde anzulegen, wurde es zur absoluten Nothwendigkeit, die Gesetze zu ergründen, nach welchen das spröde Material zu verarbeiten ist, nach welchen sich die Steine zu Mauern und Pfeilern, zu Bogen und Kuppeln zusammenfügen und zu Säulen verarbeiten lassen. Die Besonderheit der Ausführung und Verwendung derselben läßt aber früh erkennen, daß man sich hierbei nicht nur von rein praktischen Rücksichten leiten ließ, sondern von dem, wenn auch nur noch schwach entwickelten Gefühl für Schönheit der Formen. Man ahmte dabei schon die Körperformen des Thierreichs und mehr noch des Pflanzenreichs nach, aber in Umgestaltungen, die nicht nur durch äußere Nothwendigkeit, sondern hauptsächlich durch besondere, den schöpferischen Geist bewegende Anschauungen veranlaßt werden. Der ornamentale Schmuck, mit welchem früh die mehr kunstvoll ausgeführten Bauwerke verziert werden, hat seinen Ursprung vorwiegend in diesen Naturformen, aber er wächst über diese hinaus, je mehr er auch den das Höhere ahnenden und fühlenden Menschengeist erkennen läßt.

Nicht anders stehen Skulptur und Malerei der Natur gegenüber, selbst da, wo sie die Formen nur so nachzubilden sich bestreben, wie sie von dieser gegeben sind, und bis auf die monumentalen Schöpfungen der griechischen Bildhauer erstrebten die bildenden Künste auch vorwiegend nur dies.

Auch hier veranlaßt das Christenthum eine vollständige Umwandlung. Durch einheitliches Zusammenfassen aller in

der Natur nur ſelten vereinigten einzelnen Vollkommenheiten des menſchlichen Körpers hatten die Griechen die Idealgeſtalt desſelben in einer Reihe kunſtvollendeter Statuen dargeſtellt. Dieſe aber verloren für den frommgläubigen Chriſten bald das tiefere Intereſſe; der menſchliche Körper hatte für ihn überhaupt nur noch als irdiſche, von der Erde genommene und von ihr auch wieder beanſpruchte Hülle des, nach ſeiner himmliſchen Heimath ſich zurückſehnenden göttlichen Odems Bedeutung. Dieſer Sehnſucht geben jetzt Skulptur und Malerei ebenſo in ihrer Weiſe Ausdruck, wie die Architektur; daneben aber auch nur zu bald der Geringſchätzung wie alles Irdiſchen ſo auch der Körperformen. Dieſe werden auch von Skulptur und Malerei zwar noch mit Eifer und Fleiß nachgebildet, aber hauptſächlich nur zu dem Zweck, ſie zu Zeugen und damit zugleich zu Verkündigern der neuen Religionsanſchauung zu machen. Die Nachbildungen werden dadurch nicht naturgetreuer, aber doch menſchlich anſprechender. Der todte, kalte Stein gewinnt Wärme und Leben; an Stelle der erhabenen Ruhe und imponirenden Würde der griechiſchen Geſtalten tritt jene Beweglichkeit und Schmiegſamkeit der Formen, die, als durch ein bis zur Schwärmerei geſteigertes inneres Leben erzeugt, auch ſolches im Beſchauer hervorzurufen wohl vermögend ſind. In dem leichter beweglichen, an ſich ſchon wärmer wirkenden Darſtellungsmaterial der Malerei fand dieſer neue Geiſt ein noch weit entſprechenderes Ausdrucksmittel, und er bedient ſich deſſen gar bald in ſo ausgedehntem Maße, daß er dieſer Kunſt eine ganz neue Geſchichte begründet, ſie erſt zur höchſten Vollendung führte. Wie unter dem Einfluß der alten Gottesanſchauung und der Bedürfniſſe des Kultus Architektur und Skulptur bei Griechen und Römern zur höchſten Entwickelung gelangten, ſo die Malerei durch die zwingende Einwirkung chriſtlichen Glaubens und chriſtlicher Lehre, die ſich bald der Geiſter ſo

bemächtigten, daß sie das ganze Leben ihrer Millionen Bekenner durchdrang, die veränderten Formen desselben nach dem inneren wie äußeren Verlauf bedingte und auch sein Verhältniß zur Natur wesentlich anders gestaltete. Jahrhunderte hindurch wurden ihre Darstellungen fast ausschließlich im Dienste christlicher Ideen verwendet, und erst nachdem diese das Leben mit einem neuen Inhalt erfüllt und in der gesamten Kulturentwickelung die Herrschaft erlangt hatten, belauschten auch die bildenden Künstler die Natur wieder in ihrer unmittelbaren Erscheinung, um die Darstellungsobjekte für ihre Kunstwerke von ihr zu entlehnen. Wohl sind es Jahrhunderte hindurch ausschließlich religiöse Stoffe, welche der Malerei als Vorwurf dienten, aber diese knüpften doch auch überall an das Leben an, wenn auch häufig nur in Symbolen vergeistigt. Lilienstengel und Palmenzweige, Weinblätter und Ranken, wie Rebe und Weintraube, und vor allem das Kreuz werden nicht nur in sinniger Verschlingung zu Gemüth und Phantasie anregenden Arabesken umgebildet, sondern in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenso wie einzelne Thiere: Lamm, Fisch, Adler, Löwe, Stier u. s. w. als Verkörperung gewisser Tugenden und Charaktereigenschaften verwendet. Aus der so durchgeistigten Wirklichkeit baut sich dann in der Phantasie die erträumte Welt des Jenseits mit seinen guten und bösen Geistern, den herrlichen Gefilden der Seligen und dem Schreckensort der Verdammten auf, und Maler und Bildhauer werden nicht müde, die Wonnen und Schrecken des jüngsten Gerichts in möglichster Lebhaftigkeit vor Augen und zu Gemüth zu führen.

Neben den alttestamentlichen, besonders auf das Neue Testament Bezug habenden Ereignissen und den Heiligenlegenden ist es vor allem die größte weltgeschichtliche Tragödie des Lebens und Leidens Jesu, welches die Malerei beschäftigt, und sie wird von ihr weiter geführt bis zu seiner Erhöhung zum Richter der

Welt am Ende alles Irdischen und dem Beginne alles ewigen Seins. Diese Stoffe machten wieder ein eifriges Studium des Lebens und der Natur, der realen Wirklichkeit zur Nothwendigkeit, und so konnte es gar nicht ausbleiben, daß sie bald so viel Gewalt über den künstlerischen Schaffenstrieb gewannen, daß er diese Welt der Wirklichkeit zum freigewählten Ziel der Darstellung selber machte, und zwar wiederum zunächst nur nach ihrer mehr sinnlichen, rein materiellen Einwirkung. Formen und Farben wiederzugeben, war dabei, wenn nicht einziges, so doch hauptsächlichstes Streben, und nur die gottbegnadeten großen Meister unter ihnen vermochten auch den poetischen Zauber, der über Welt und Leben ausgebreitet ist, zu erkennen und ihren Farben und Formen einzuweben zu unvergänglicher Wirkung.

Der Madonnen-Kultus zeigt sich in dieser Richtung ganz besonders schöpferisch. Seitdem er die Herzen zu besonderer Inbrunst entzündet hatte, war auch die Malerei unablässig bemüht, ihn in ihren Schöpfungen zu verherrlichen. An den Marienbildern ganz besonders erstarkte ihr Vermögen: auch in der realistisch vollendet nachgebildeten Menschengestalt das Uebermenschliche, Göttliche zur Erscheinung zu bringen, was solche Nachbildungen überhaupt erst zur Kunst erhebt.

Daß das Verhältniß der Dichtkunst wie der Musik zur Natur wesentlich anderer Art ist, konnte bereits angedeutet werden.

Während diese den bildenden Künsten nicht nur Anregung und das gesamte Material und selbst die Grundformen für ihre Schaffensthätigkeit giebt, erhalten Dichtkunst und Musik außer ihrem Darstellungsmaterial, dem Ton, im Grunde wenig mehr als einzelne Anregungen, so daß sie ihrer eigentlich nicht weiter bedürften. Auch der für die Formenbildung beider so entscheidend wichtige Rhythmus hat seinen Ursprung nur im

Innern des Menschen und nicht in der Natur, in welcher er sich zu äußern nur zuerst Gelegenheit und Veranlassung findet. Dichtung und Musik sind daher die reinen Künste der Innerlichkeit; diese aber erhält vielfältige und tiefe Anregung und fördernde Nahrung auch von außen, und so gewinnt auch die Natur Einwirkung auf den besonderen, in Wort und Ton darzustellenden Inhalt. Sie selber ist zudem mit Sang und Klang so reich ausgestattet, daß sie damit auf die in der Menschenbrust ruhenden Klänge, wenn auch nicht erzeugend, doch stärkend und bereichernd einwirken muß. Wie hier im Einzelnen nachgewiesen wurde, wirken ursprünglich tonerzeugend beim Menschen nur innere Erregungen; doch konnten äußere Einwirkungen nicht ohne Einfluß auf die weitere Entwickelung von Ton und Sprache bleiben. Hauptsächlich hieraus lassen sich die Verschiedenheiten des besonderen Charakters der Sprachen, der größere oder geringere Reiz der Stimme und des Tonfalls der Rede bei den in verschiedenen Himmelsstrichen wohnenden, durch Berg und Thal oder Wasser geschiedenen Völkerschaften erklären. Selbst das Volkslied ist nicht eigentlich als Erzeugniß der Natur zu bezeichnen, wenn es auch meist in Flur und Wald entsteht, durch sie angeregt und selbst in einzelnen Ausführungen ganz direkt bedingt wird. Es ist klar, daß das „Fischerlied“ dann seine höchste Wirkung erreicht, wenn auch das wunderbare, geheimnißvolle Leben, welches das Spiel der Wellen, ihr leises Rauschen ebenso wie die geisterhafte Ruhe, die über den Wassern schwebt, Antheil an der Darstellung in Worten und Tönen nehmen. Das Gleiche gilt von den „Schifferliedern“; in den älteren Gondelliedern glaubt man „Wellen- und Ruderschlag“ deutlich zu vernehmen, wie in den „Jäger- und Waldliedern“ Hörnerklang und seinen Wiederhall, Waldesrauschen und Vogelsang.

In der alten epischen Dichtung macht sich bereits diese

Naturpoesie geltend; als Ort der Handlung, deren Darstellung ihr Hauptzweck ist, findet auch die unbeseelte Natur allmählich immer eingehendere Schilderung, für welche die Dichter ihr selbst Formen und Farben entlehnen, bis sie selber von diesen und von den Landschaftsmalern zum alleinigen Gegenstand der Darstellung gemacht wird.

Lange Zeit wollte man dieser besonderen Richtung der Kunst das volle Bürgerrecht streitig machen, weil sie doch nur Kopien und nicht eigene Schöpfungen erzeuge; allein seitdem durch eine ganze Reihe vollendeter Kunstwerke bewiesen ist, wie auch die treueste Nachahmung der Natur zur eigenen Schöpfung werden kann, ist ihr längst die volle Anerkenntniß als allen übrigen Richtungen ebenbürtige Kunst geworden.

Was Schiller vom Dichter sagt, daß „ihn nicht der Stoff, sondern nur die Behandlung desselben macht", gilt im vollen Umfange auch vom Künstler, und ebenso von der Kunst, was er von der Poesie so zutreffend behauptet, „daß sie keinen anderen Begriff haben kann, als nur der Menschheit ihren vollen Ausdruck zu geben". Der Realist, der nüchterne Beobachter der Natur, für den nur Geltung behält, was die Sinne zu fassen und zu messen verstehen, der nur Farben und Formen sieht und nichts weiter als eine treue Wiederholung Dessen geben will und kann, was bereits in der Natur vorhanden ist, erfüllt nur einen, und zwar untergeordneten Theil der Kunst. Ihm müssen „Tanzen" und „Singen" und selbst „Reden" in Versen und gar in gereimten Versen als unwahr erscheinen, weil sie anscheinend nicht dem praktischen Leben angehören, sondern über dasselbe hinaus weisen; eben dadurch aber werden sie erst für die künstlerischen Darstellungen desselben die einzig entsprechenden Hülfsmittel. So wenig es im Grunde geboten scheint, Das, was in der Natur bereits vorhanden ist, in nüchtern verständiger Weise

nachzubilden, so wenig kann es Aufgabe der Dichtkunst und Musik sein, das Leben nur in seinem nackt prosaischen Verlauf zu erfassen und nachzubilden. Erst dadurch, daß damit Gelegenheit gegeben wird, die höheren Interessen der Menschheit zum Ausdruck zu bringen, werden auch die alltäglichen Erscheinungen und Vorgänge künstlerisch verwendbar. Auf diese höhere Stufe gestellt, verlangt ihre Darstellung aber auch ganz nothwendig eine veredelte und verfeinerte Behandlung, als das gemeine Leben bietet. Der Maler, welchem Wald und Wiese, Berg und Thal nicht mehr sind, als naturgemäße Erzeugnisse unbewußt waltender Kräfte, der sie nicht mit anderen Augen ansieht als der gewöhnliche Mensch, dem der Baum nichts Anderes enthüllt, als etwa dem seinen Nutzen berechnenden Geschäftsmann oder dem Forstmann, der ihn nach Alter und Gesundheit schätzt, wird im günstigsten Fall ein durch Naturtreue imponirendes Bild, aber nimmermehr ein Kunstwerk damit schaffen. Nur indem die Nachbildung dem einfachen Beschauer mehr offenbart als das Original; durch alles das, was dem schaffenden Künstler der Genius sehen lehrte, wird sie zum Kunstwerk und erfüllt damit ihren eigensten Zweck. Der Satz, „daß die Kunst sich selbst Zweck ist", besteht ganz gewiß zu Recht und ist keine leere Phrase, aber sie entspricht damit zugleich auch den Zwecken des Lebens und der fortschreitenden Kultur. Diese aber wird niemals durch die Massen herbeigeführt, sondern immer nur durch die einzelnen, besonders begnadeten Geister, denen der Genius ausnahmsweise Aufschlüsse über Gott, Natur und Welt giebt, die sie dann erst den Massen in Wort und Schrift und in ewig mustergültigen Kunstwerken vermitteln. Der Künstler, welcher die Wirklichkeit nur in höchster realistischer Treue nachzubilden vermag, hat nur den kleinsten, unwesentlichsten Theil seiner Aufgabe erfüllt; erst wenn er dem Beschauer auch den poetischen Gehalt der realen

cf. Later sculptures of Michelangelo

Welt zu erschließen versteht, erfüllt er seine Mission ganz und voll.

Der Landschaftsmaler soll nicht nur die Dinge geben, wie sie sind, sondern so, daß der Beschauer erkennt, wie auch er sie in der Wirklichkeit mit Genuß und Erfolg für sein Inneres betrachten soll. Das Kunstwerk soll uns die echte und rechte Auffassung der Wunder der Natur und Welt lehren, um zu helfen, daß wir das rechte Verhältniß zu ihnen gewinnen. Das erreicht der Künstler aber nun und nimmer, wenn er nur als Abschreiber oder als einfacher Berichterstatter verfährt, wenn er die Gegenstände, die Thaten und Ereignisse nur nach ihrer äußeren Erscheinung, nicht nach ihrer innersten Wesenheit erfaßt darstellt, wenn er nicht zugleich auch die inneren Fäden ihrer Verbindung bloßlegt. Das vermag er aber nur, wenn er zugleich kritisirend und korrigirend verfährt, das äußere Vorbild der ihm klar vorschwebenden Idee entsprechend in seiner Nachbildung, so weit als nothwendig, verändert. Die künstlerische Wahrheit ist weder die der Wissenschaften, noch der Moral und Sitte, welche praktischen Rücksichten unterliegen.

Märchen, Legenden und Fabeln werden erst dann zur Unwahrheit, wenn sie Täuschung und offenbaren Betrug bezwecken. Als künstlerische Erzeugnisse der Phantasie entsprechen sie, wie hier nachgewiesen wurde, nur dem Bedürfniß, über die Welt und alle innerhalb derselben hervortretenden räthselhaften Erscheinungen zur Klarheit zu gelangen, auch die geheim wirkenden, verborgenen Mächte derselben sich zu möglichst klarem Bewußtsein zu bringen.

Dementsprechend ist auch der Dichter, gleichviel ob er in Farben oder in Stein — in Worten oder Tönen dichtet, bei seinen Darstellungen durchaus nicht an die historische Wahrheit gebunden, sobald diese seiner poetischen Anschauung nicht entspricht.

Damit im engsten Zusammenhang steht auch, daß nicht alles, was die Natur erzeugt und was in Welt und Leben sich ereignet, der künstlerischen Darstellung werth ist. Wie sie nur im ganz naturgemäßen Drange nach Gestaltung der höchsten, Welt und Leben bewegenden Ideen ihren Ursprung findet und in unabläßigem Ringen nach diesem Ziele zu herrlicher Blüthe gelangt, so hat sie auch nur zu bilden und zu formen, was in den Kreis derselben gehört. Dabei ist auch das Häßliche und selbst das Alltägliche nicht ganz ausgeschlossen.

Auch Das, was in Natur und Leben unseren Widerwillen, ja selbst Ekel erregt, kann durch die künstlerische Darstellung zur Quelle ästhetischen Genusses werden, wenn der treuen Kopie desselben zugleich im idealen Begriff seine Nothwendigkeit und Bedeutung für das große Ganze eingewirkt ist.

Die Alltäglichkeit der Welt der niederen Interessen, Neigungen und Verrichtungen wird dadurch zum würdigen Gegenstande der Darstellung für die Kunst, daß die auch in ihr sich zeugend erweisenden höheren Mächte und Gewalten ebenfalls im Kunstwerk sich offenbaren. In ansprechendster Weise ist das damit zu erreichen, daß Witz, Humor und Ironie ihren unverwüstlichen Zauber über diese Welt der Misere ausgießen und sie dadurch aus der Niedrigkeit der Prosa in die höhere Sphäre der Poesie erheben. Die Kunst ist somit das durch die Natur angeregte und von ihr beinflußte Erzeugniß des Jahrtausende andauernden Ringens der Menschheit nach Veranschaulichung der die Welt und das Leben beherrschenden Ideen.

II.

Der Naturalismus und die Kunst der Gegenwart.

So lange der Mensch der Natur gegenüber sich im harten Kampf befand, um sich gegen die in ihr waltenden, ihm feindlich

gegenübertretenden Kräfte zu wehren und sie zugleich sich dienstbar zu machen, hatte er wohl wenig Auge und Ohr für ihre bezaubernde Schönheit: der krasseste Naturalismus war für ihn erste und auf dieser Stufe seiner Existenz wohl einzige Lebensaufgabe. Aus dem mannhaften Ringen, die Gewalt der Naturkräfte zu brechen und sie zugleich möglichst in seinen Diensten zu verwenden, erwuchsen ihm folgerichtig die Wissenschaften; um auch die Künste nur in ihren untersten Anfängen zu gewinnen, durfte er nicht im Naturalismus haften bleiben, sich nicht auf die einfache Nachahmung des von der Natur gebotenen Vorbildes beschränken.

Dem rein praktischen Bedürfniß entsprechen die aus Baumstämmen der Höhle nachgebildeten oder aus Lehm dem Himmelsgewölbe oder den Nestern einzelner Vögel und Insekten nachgeformten Hütten vollständig, ebenso wie die einfachen Geräthschaften, welche man den von der Natur gelieferten Vorbildern möglichst treu nachzuahmen suchte. Der nur praktisch erwägende Sinn konnte sich dabei begnügen, nicht auch der mit der wachsenden Intelligenz erwachende künstlerische; er schmückte die einfachen Nachbildungen mit allerlei Zierrath aus, an welchen es den Vorbildern fehlte, um dem Abbild erhöhten Reiz zu geben. Der künstlerische Intellekt mußte sich an den durch das natürliche Lebensbedürfniß bedingten Verrichtungen betheiligen, um die Entwickelung der Kunst überhaupt möglich zu machen.

Indem er selbst die ganz naturgemäße Weise der Fortbewegung des einfachen „Gehens" beeinflußt, erschuf er in „Tanz" und „Marsch" nicht nur Formen für das praktische Bedürfniß, sondern zugleich auch für den Ausdruck des erregten und bewegten Innern, und er machte in demselben Sinne die Sprache in doppelter Beziehung dem gleichen Zwecke dienstbar, einmal als gebundene und kunstvoll geregelte für den

Ausdruck seiner höchsten und heiligsten Ideen und das andere Mal als schmucklos einfache, für das Bedürfniß des gewöhnlichen Lebens, die Alltäglichkeit und deren niederen Anforderungen.

Ebenso konnte das Vermögen, fest umfriedete Wohnstätten aufzurichten, sich zur Kunst nur so entwickeln, daß es in den Dienst bestimmter Ideen trat; die Baukunst unterstellte sich früh dem bedingenden Einflusse der höchsten Ideen der Menschheit an den gottgeweihten Tempeln, und diese wurden so zum steinernen Ausdruck der Gottesanschauung der verschiedenen Völker, unter denen sie erbaut wurden. Dieser Kunst lag daher die Gefahr, im Naturalismus haften zu bleiben, weniger nahe, als der Skulptur und der Malerei, für welche höchste Naturtreue im Abbild erstes Erforderniß ist; doch zur Kunst werden auch sie nur dann, wenn sie sich darüber erheben und auch im treuesten Abbild noch enthüllen, was dem profanen Auge am Original zu erschauen versagt ist und was der Genius erst den Künstler sehen lehrt. Erst damit gewinnen solche Nachbildungen Werth und Bedeutung.

Die gesamte künstlerische Thätigkeit wurde so von ihren ersten Anfängen an von dem zu immer größerer Sicherheit gelangenden Bewußtsein geleitet: den schärfsten Realismus der Darstellung mit bestimmten Ideen zu durchdringen, um ihn diesen dienstbar zu machen. So nur entwickelten sich die Künste zu ihrer höchsten Blüthe in treuer Nachahmung der Natur, die durch die nun in ihr entwickelten Ideen auch zur Neuschöpfung wird.

Der häufige Wechsel der die Menschheit erfüllenden Ideale wie die sich verändernde Naturbetrachtung machen es erklärlich, daß diese Durchdringung von Idealismus und Naturalismus nicht immer gelang, daß oft in langen Zeitabschnitten die Macht der sich großartig ausbreitenden Ideen zur Vernachlässigung, selbst Verachtung der Natur führte, während in anderen wieder

der unwiderstehliche Zauber der Natur die Nachbildung fast ausschießlich beherrschte und den Inhalt schwächer werden und am Ende ganz verloren gehen ließ.

Für die Baukunst konnte dieser Wechsel der Anschauung in den letzten Jahrhunderten weniger eingreifend entscheidend werden, und auch die Skulptur ist nur in geringem Maße von ihm betroffen worden, weil die allgemeinen Ideen, unter deren Einfluß sich beide als Künste entwickeln, weniger dem Wechsel unterworfen sein können. Dies ist mehr nur dort der Fall, wo sie sich auch dem äußeren und niederen Bedürfniß fügen. Die Werke der Baukunst wie die der Plastik haben daher auch weder unter einem maßlos übertriebenen Idealismus, noch unter einem gesteigerten Naturalismus besondere Phasen ihrer Entwickelung durchgemacht, das läßt schon das spröde und schwieriger zu verarbeitende Material nicht recht zu; dies verleitete nur zeitweise zu einer roheren oder plumperen Behandlung, als mit dem Begriff „Kunst" zu vereinigen sein dürfte.

Bei den Künsten dagegen, welche das Leben in ihrer bunten Mannigfaltigkeit darstellen sollen, wie Malerei, Dichtung und Musik, geschieht dies unter häufiger Veränderung der Richtungen, bei welchen bald der Idealismus, bald der Naturalismus die Führung übernehmen; **nur in den gottbegnadeten Künstlern aller Zeiten erkennen wir beide in ursprünglich einzig berechtigter Vereinigung und Durchdringung.**

Unter diesen Künsten ist es wieder die Malerei, die als Historien-, Porträt- und Thiermalerei, als Landschafts-, Blumen und Genremalerei oder im Stillleben sich über Natur und Leben im weitesten Bereich erstreckt und für sie wird die höchst erreichbare Naturtreue zur ersten Voraussetzung.

Die Historienmalerei darf in ihren Darstellungen nicht hinter der Geschichtsforschung zurückbleiben; allein wie es auch

deren höchste Aufgabe ist, nicht nur die Thatsachen in möglichst unverfälschter Treue darzustellen, sondern sie auch nach ihrem inneren Werth und Wesen, in ihrem Zusammenhang, nach den allgemein gültigen sittlichen Gesetzen gemessen, zu betrachten, so darf auch der Geschichtsmaler sich nicht dabei begnügen, den gewählten historischen Akt durch die treuste Nachbildung des Ortes, an welchem er sich vollzieht, durch Porträt-Aehnlichkeit der dabei betheiligten Personen, durch die naturgetreuen Kostüme und die Dekoration äußerlich wahr darzustellen, sondern er muß uns auch durch die besondere Art der Behandlung dieser im Stoff gebotenen äußerlich nothwendigen Dinge die innere Wahrheit zum Bewußtsein bringen, um uns so das ganze Ereigniß nach seinem vollen Umfange auch innerlich glaubhaft zu machen. Der Historiker darf sich mit Feststellung der Thatsachen begnügen, der Künstler aber nicht. Wenn Jener den Verlauf einer Begebenheit in seiner Einzelheit aktenmäßig aufzählt oder auch nur in einzelnen Daten feststellt, setzt er uns damit schon in den Stand, den inneren Zusammenhang selbst zu erschauen und die entscheidende That in ihrem ganzen Umfange zu erfassen.

Der Künstler, der nur den einen entscheidenden Moment darzustellen vermag, erreicht durch die naturalistische Treue der Porträts, der Kostüme und der Dekoration des Orts der Handlung im besten Falle ein treffendes Zeitbild, nicht aber auch ein echtes Geschichtsbild. Dazu muß er alle, den historischen Moment bedingenden wesentlichen Voraussetzungen, er muß den ganzen inneren, der Katastrophe vorangehenden und sie herbeiführenden Prozeß an der Hand der aktenmäßigen Darstellung in seiner Phantasie durchleben, damit ihm in ihr ein Bild vermittelt wird, das ihn gewissermaßen zum lebendigen Zeugen des Vorganges macht, und wenn ihn dann sein Genius den Antheil erkennen läßt, den jede in sein Bild gestellte Person an dem historischen Akt nimmt und den die in Ort, Dekoration und Kostüm

charakterisirten besonderen Anschauungen der Zeit daran gewinnen, und wenn seine Technik ihn befähigt, dies uns durch seine, im übrigen streng naturalistische Darstellung zu vermitteln, dann erst schafft er ein Historienbild von echt künstlerischer und auch monumentaler Bedeutung, und nur so wird die Aufgabe der Historienmalerei in vollendeter Form gelöst. Unter den lebenden Historienmalern dürfte wohl Adolf Menzel der bedeutendste und als Derjenige zu nennen sein, der dieses Ziel mit eiserner Konsequenz verfolgte und niemals sich ein anderes setzte.

Schon mit seinen Zeichnungen aus dem Gebiete der „Preußischen Geschichte" schlug er diesen Weg ein und stellte sich damit in die Reihe der unsterblichen Meister, die in ewig mustergültigen Kunstwerken zeigten, wie Idealismus und Naturalismus ineinander wirken müssen zur Schöpfung von monumentalen Kunstwerken. In den „Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen", wie in denen „Zur Geschichte des großen Königs" von Fr. Kugler schuf der Meister Geschichtsbilder von so greifbarer Lebendigkeit und Naturtreue, daß sie uns nicht nur wie äußerlich gegenwärtig werden, sondern daß uns in ihnen auch der Geist der Zeit laut entgegenspricht. Die Abbildung der realen Wirklichkeit in höchster Treue wird so unter der Hand des Meisters zur Dichtung.

Diese Wirklichkeit erscheint noch wahrer und treuer und zugleich anziehender und reizvoller, wo der Meister die Farbe mit zu Hülfe nimmt, wie in seinen großen Bildern: „Die Tafelrunde Friedrichs des Großen", „Das Flötenkonzert", „Friedrich der Große auf Reisen", „Der Ueberfall bei Hochkirch", „Die Begegnung Friedrichs des Großen mit Kaiser Joseph II." und den ähnlichen.

Der große Reiz, welchen die Farbe auszuüben vermag, hat die moderne Historienmalerei dazu geführt, ihre Stoffe so zu wählen, daß sie besonders diesen Farbenzauber zu entflammen

vermögen. Mit ausschließlicher Vorliebe werden diejenigen bevorzugt, welche nicht an sich Bedeutung haben, sondern durch Entfaltung äußerer Pracht und blendenden Glanzes dem Maler Gelegenheit geben, wahrhaft berückende Farbenwirkungen zu erzielen, wie bei Franz Makart. Es ist hier der Naturalismus des Materials, der Farbe, der hauptsächlich wirkt, und bei aller Genialität und Meisterschaft, mit welcher er hier eingeführt ist, wird doch auch dadurch das Kunstwerk herabgedrückt zur geringer werthigen Virtuosenleistung.

Auch für die Landschaftsmalerei wurde dieser Naturalismus der Farbe ganz besonders verhängnißvoll. Für sie ist Naturtreue ebenso erste Voraussetzung wie für die Geschichtsmalerei; aber noch energischer auch als für diese ist die Forderung jenes inneren Prozesses zu stellen, durch welchen die nachzubildende Außenwelt innerlich zum Bilde verarbeitet wird. Was hätte es denn für einen Zweck, ein nur naturalistisches Abbild eines Stückes Landschaft zu schaffen? Ein historisches Bild, das uns nur Menschen, Kostüme und Dekorationen ohne Handlung vorführt, kann uns wenigstens ein Stück wechselnder Kulturgeschichte geben und erhält damit schon eine gewisse Bedeutung. Von dem sich ewig gleichbleibenden Verlauf in der Natur vollzieht sich aber von Zeit zu Zeit ein Wechsel nur in unserer Anschauung. Die Blumen duften und blühen, Sonne, Mond und Sterne scheinen wie vor Jahrtausenden, die Lüfte umwehen uns kühlend, die Wasser rauschen in immer derselben Art und Weise; nur das Verhältniß der Menschen zu all diesen ewig wiederkehrenden Erscheinungen ist einem dauernden Wechsel unterworfen, und von diesem sollen uns die Landschaftsmaler Kunde geben; sie sollen uns anleiten zu sehen, was sie ihr Genius sehen lehrte und was den Anderen bis dahin verschlossen bleiben mußte.

Dieſer Auffaſſung der Aufgabe der Landſchaftsmalerei, welche doch unzweifelhaft die einzig richtige iſt, erweiſt ſich der Zug unſerer Zeit nach rein naturaliſtiſcher Wahrheit ganz beſonders ungünſtig.

Nachdem in unſerm Jahrhundert eine Reihe vortrefflicher Meiſter, wie Joſ. Anton Koch, Karl Rottmann, Friedr. Preller, die beiden Schirmer, Karl Friedrich Leſſing, die beiden Achenbach u. A. in vorzüglichen Landſchaftsbildern den ganzen Zauber der Natur auszubreiten vermochten, wußte Eduard Hildebrand namentlich einen großen Reichthum von Licht- und Farbeneffekten aus der Natur aller Länder und Zonen uns zu vermitteln und für alle Zeiten in ſeinen Oelbildern und Aquarellen feſtzuhalten. In allen dieſen Werken erweiſt ſich ein ſtreng durchgeführter Naturalismus ſchaffend, doch ſo, daß er zugleich künſtleriſchen Ideen Ausdruck verleiht, wodurch die eigene Geſtaltungskraft des Künſtlers, ſeine im ſtrengſten Sinne ſelbſtſchöpferiſche Thätigkeit voll und ganz beanſprucht wird.

Bis zum platten Abſchreiben der Natur ward der Naturalismus erſt bei den ſogenannten Impreſſioniſten, den Hell- oder Freilichtmalern herabgedrückt.

Wenn der Nachbildner der Natur das Kunſtwerk, das er im Freien, auf Bergen oder im Thal, in Wald und Feld, umfangen von Luft und Licht, unter dem Gemurmel der Waſſer, dem Rauſchen der Bäume und dem Geſange der Vögel empfangen hat, im Atelier ausführt, macht er damit ſeine Phantaſie, die eigentliche Geburtsſtätte jedes Kunſtwerks, auch zur rechten Pflegeſtätte ſeines Landſchaftsbildes. Wie der Hiſtorienmaler nach den ihm überlieferten Daten und beglaubigten Thatſachen ſich ein lebendiges Bild der Vergangenheit zuſammendichtet, um es zum Vorbild für ſeine Nachſchöpfung zu machen, ſo ſetzt ſich auch der Land-

schaftsmaler aus den in freier Luft gesammelten Skizzen und den dort gewonnenen Eindrücken ein Bild zusammen, an welchem nicht nur Das, was er sah, sondern auch, was er hörte und leiblich und geistig empfand, entsprechenden Antheil gewinnen. Bringt er dabei auch keinen Vogel auf seine Leinwand, so wird man doch auch den Vogelsang, wenn er dem ursprünglichen Naturbilde nicht fehlte, auch auf seinem treuen Abbild zu hören vermeinen. Indem der Künstler bei diesem alles Unwesentliche, den Gesamteindruck hemmende und störende Zufällige ausscheidet und in seinem Phantasiebilde die einzelnen, in der Natur unvermittelt nebeneinander stehenden Partien in Beziehung zu einander bringt, schafft er bei sonst treuester Anlehnung doch eine Neuausgabe desselben, die nur in ihrer Selbständigkeit künstlerischen Werth beanspruchen darf.

Diesem Phantasiebilde entspricht aber das durch unsere größten Meister mit Vorliebe gepflegte Helldunkel viel mehr, als das brutal wirkende Licht der Hellmaler mit ihren, jede Farbenharmonie ausschließenden grellen Wirkungen in der Zusammenstellung der Farben.

Bei dieser, jede selbständige Thätigkeit ausschließenden Darstellungsweise wird der Maler zur bloßen Maschine, und da er doch niemals den vollen Reiz und die Fülle der Farben in der Natur zu erreichen im stande ist, schafft er meist Gebilde, die dem nicht theoretisch verschrobenen Kunstverständniß nur als Karrikaturen erscheinen müssen.

Nur die innigste Verschmelzung von Idealismus und Realismus vermag auch auf dem Gebiet des Porträts und dem der Genremalerei Kunstwerke vollendeter Art zu schaffen. Selbst der ganz exakt arbeitende Apparat der Photographie erzeugt nur zu oft ganz unähnliche Abbilder; das müßte unsere, die Natur abschreibenden Maler schon stutzig machen und ihnen beweisen, daß es durchaus beim Porträt nicht genügt, Nase,

Mund, Stirn und Augen und was sonst noch treu der Natur nachzubilden, wie es der photographische Apparat vermag, sondern daß auch hier die dichterische Phantasie des Nachbildners den besten Theil hinzufügen muß, nicht, indem er das Abbild um der Wirkung willen zu verschönern sucht, sondern indem er aus den vielen kleinen Zügen, in welchen sich die Individualität des Originals besonders äußert, ein Gesamtbild derselben zusammenzusetzen sich bemüht, um dann diesem entsprechend jeden einzelnen Theil in seinem Bilde auszuführen. Nur das andauernde Studium der Gesichtszüge und der körperlichen Aeußerungsformen seines Modells kann es dem Porträtmaler möglich machen, ein lebenswahres Bild zu schaffen. Wenn Meister, wie Franz Lenbach, den Reiz der Farbe verschmähen oder doch weniger berücksichtigen, als der unmittelbaren Wirkung ihrer Bilder zuträglich ist, so werden sie dadurch vor jener Verflachung bewahrt, welcher die Schönmaler, wie Winterhalter, Magnus u. A., nur zu leicht verfielen. Als echter Menschenkenner erweist sich Lenbach, indem auch bei ihm Idealismus und Naturalismus zu untrennbarer Einheit verschmolzen sind. Bei höchster Naturtreue der äußeren Erscheinung erreicht er doch auch die treffendste Charakteristik in seinen Bildnissen.

Auch die Genremalerei beruht auf einem streng durchgeführten Naturalismus, da ihr das Leben in seinen alltäglichen Erscheinungen und Ereignissen zum Vorwurf dient. Künstlerischen Werth erhält aber auch sie nur, wenn an der lebenswahren Darstellung der kleinlichen Vorgänge die auch ihnen innewohnenden poetischen Ideen in der Phantasie des Künstlers sich lebendig schaffend erweisen, wenn diese in seinen Figuren und den dargestellten Ereignissen mit verkörpert werden. Noch weniger als der Geschichtsmaler die großen gewaltigen Begebenheiten, darf der Genremaler die unscheinbaren des

menschlichen Lebens in seinen Schilderungen ganz harmlos hinnehmen, sondern er muß sie auch nach ihrem Werth und ihrer Bedeutung für das Ganze prüfen und danach behandeln.

In diesem Sinne faßte Ludwig Richter das beschränkte Kleinbürgerthum der vormärzlichen Zeit in einer großen Reihe entzückender Bilder und Bildchen zusammen, die diesem dauernden Bestand gaben, nachdem es längst unter der Wucht der gewaltigen Ideen und Ereignisse aus der Gesellschaft hinweggefegt worden ist.

Weil er auch in diesen beschränktesten Kreisen des wirklichen Lebens das tiefe Empfinden des echten Volksgemüths erkannte und ihm Ausdruck zu geben wußte, zugleich aber auch mit schalkhaftem Humor die Schwächen des Kleinbürgerthums in reizvollsten Formen aufdeckte und geißelte, adelte er sie zugleich und erhob sie zu durchaus würdigen Objekten künstlerischer Thätigkeit. Er machte dies enge Gebiet des wirklichen Lebens zum Boden für hochbedeutende, bleibend werthvolle Kunstwerke.

Wie er, ist auch Ludwig Knaus Naturalist, aber in ganz demselben Sinne. Bei aller Lebenswahrheit und der glänzenden Ausführung seiner Bilder reden seine Menschen eine überzeugende Sprache. Auch seine Bauern sagen uns, was in ihnen lebendig wurde, so daß wir Dorfgeschichten von oft erschütternder Tragik von ihren Lippen zu lesen vermeinen. Dabei bleibt auch die sie umgebende Landschaft nicht stumm; sie sagt uns, daß in solcher Umgebung Menschen gedeihen müssen, so starr wie der Felsen, aufbrausend und alles mit sich fortreißend, wie die Gebirgswasser und widerstandsfähig wie die alten, mächtigen Baumstämme; daß die zarteren Empfindungen aber hier weniger gedeihen, als die starken, leidenschaftlichen, und daß jenen kein besseres Los beschieden ist, als den Zierpflanzen inmitten der vorwiegend gepflegten und ängstlich bewachten Ertragsfelder.

Für die Malerei konnte die noch so einseitig naturalistische Auffassung ihrer Darstellungsobjekte nicht so verderblich werden als für die Dichtkunst und für die Musik, weil sie hier die entgegengesetzte Richtung einschlägt und dabei leicht Gebilde erzeugt, die auf die Bezeichnung als Kunstwerke kaum noch Anspruch erheben dürfen. Während in der **Malerei** und selbst auch bei der **Skulptur** der Naturalismus dazu gelangte, die naturgetreue Nachahmung der gegebenen Formen zum fast ausschließlich zu erstrebenden Ziele zu setzen und damit auf die Darlegung des poetischen Inhalts verzichtete, sucht er diesen auf dem Gebiete der **Dichtkunst** und **Musik** in treuester Wahrheit dadurch zu erreichen, daß er die künstlerischen Formen als lästige Fesseln über Bord wirft und an Stelle der poetischen gebundenen Ausdrucksweise die prosaische, kunstlose der platten Wirklichkeit setzt.

Ursprung und Gang der Entwickelung auch der sogenannten bildenden Künste: der **Architektur** und der **Skulptur**, wie der **Malerei** weisen es unwiderleglich nach, daß sie ihrem innersten Wesen entsprechend immer nur zugleich „**Dichtung**" sein müssen, wenn sie überhaupt Bedeutung haben sollen; um so mehr ist es zu verwundern, daß in unserer Zeit der Naturalismus so verwirrend wirken konnte: die Schöpfung von **dichterischen Kunstwerken** ohne „**Dichtung**" für möglich zu halten; die schmucklose Beschreibung oder Darstellung der gemeinen Wirklichkeit als Aufgabe der Kunst hinzustellen, die strenge Wahrheit der Wissenschaft als ihr höchstes Ziel zu setzen.

Bis auf den heutigen Tag hat auch die Dichtkunst den besten unvergänglichen Theil ihrer Entwickelung im engsten

Anschluß an die Natur durchgemacht. Vom Psalmisten, der seine Harfe und seine Stimme ertönen läßt zum Lobe und Preise Jehovahs, des gewaltigen Schöpfers der Welten, die er durch Jahrtausende hindurch in wunderbarer Ordnung erhält und der sein auserwähltes Volk mit starker Hand leitet und beschirmt, bis zum jüngsten Lyriker, der an denselben Naturerzeugnissen und Naturereignissen die Leiden und Freuden seines warm fühlenden Herzens zu entäußern sucht, sind Natur und Leben die frischesten Quellen der Dichtung gewesen und geblieben, und diese hat auch nie den stärkeren naturalistischen Beigeschmack verschmäht, wenn er zur besonderen Charakteristik und schärferen Begrenzung der Idee wie ihrer Darstellung nothwendig wurde.

Daneben fehlte es aber auch zu keiner Zeit auf ihrem Gebiete an Versuchen, die platteste Wirklichkeit in roher, grober Wahrheit einzuführen seit der Zeit, als diese in der Prosa ihre natürliche Darstellung fand. Doch erhoben derartige Versuche früher niemals den Anspruch, als Poesie gelten zu wollen, und sie fanden im glücklichsten Falle nur als Zeitbilder, nimmer aber als **Kunstwerke** Beachtung, und sie vermochten auch nicht einen Augenblick die Entwickelung der Dichtung als Kunst aufzuhalten oder in falsche Bahnen zu leiten.

Das ist in unserer Zeit insofern anders geworden, als diese, die nackte Wahrheit der Darstellung aller Verhältnisse der Natur und des Lebens auch für die Dichtkunst fordernde Richtung, die Anerkennung als einzig berechtigte verlangt und die bisher geltende, der Phantasie und dem Genius ihr Recht wahrende für abgelebt und todt erklärt.

Da sie ihre Berechtigung hierzu weder aus der innersten Wesenheit der Kunst, noch aus dem Gange der Entwickelung derselben herzuleiten vermag, so versucht sie es mit der Berufung

auf die Entwickelung der Wissenschaften und des sozialen Lebens in unserer Zeit, aber auch hierin zeigt sich doch wohl nur die sonderbarste Verkennung dieser modernsten Strömungen wie des innersten Wesens der Kunst.

Es ist nicht recht zu begreifen, wie die modernen Wissenschaften das Kunstideal verändert haben sollen, da sie doch im Grunde niemals zu diesem in ein näheres Verhältniß treten konnten, sondern höchstens nur für das künstlerische Darstellungsmaterial Bedeutung erhielten. Die Wissenschaft macht nicht, wie die Kunst, die Natur in ihrer Erscheinung zum Operationsfelde ihrer Thätigkeit, sondern sie sucht vielmehr die, in ihr waltenden Kräfte nach ihrer besonderen Art zu ergründen, und sie hat mit den reichsten Ergebnissen der emsigsten Forschung und deren weitester Verbreitung die Stellung des harmlos Genießenden der Natur gegenüber durchaus nicht verändert und dementsprechend auch nicht die des nachschaffenden Künstlers. Die Anatomie erleichtert dem Maler und dem Bildhauer seine, im gewissen Sinne handwerkliche Thätigkeit, und ihnen, wie dem Architekten sind noch mancherlei anderweitige naturwissenschaftliche Kenntnisse nothwendig, aber nicht für die besondere Auffassung ihrer künstlerischen Aufgaben, sondern höchstens nur für deren technische Ausführung. Wie die Natur nichts von ihrem Zauber verliert, wenn wir sie auch noch so emsig durchforschen, so auch nicht das Kunstwerk, welches auf dem durchforschten Boden ersteht. Wenn das „Wissen" die Ideale zerstörte, dann müßten dem Anatomen Eltern und Geschwister, die Gattin und Kinder zu Wesen werden, die seinem Herzen nicht näher stehen, als wildfremde Menschen. Wie auch der mit allen Mitteln der Inscenirung einer dramatischen Darstellung vertraute Regisseur als Zuschauer sich gern der durch die Scene herbeigeführten Täuschung hingiebt, so unterstellt sich auch der Genießende gern dem Zauber der Natur und des aus

ihm herausgeborenen Kunstwerkes, auch wenn er mit allen Voraussetzungen dieser Wirkung vertraut ist.

Seltsam auch erscheint es, daß namentlich die „Darwinsche Theorie von der Weltentwickelung" die neue naturalistische Kunstanschauung begründen soll, da gerade sie, in strenger Konsequenz weitergeführt, zur idealistischen drängt. Es dürfte doch wohl angemessen erscheinen, in dem, dem „Vierhänder" noch so nahe verwandten „Zweihänder" nicht schon den Abschluß der ganzen Entwickelung der Welt zu sehen, sondern mindestens erst in dem, zum wahren Menschen veredelten, der seine thierischen Instinkte und Leidenschaften abstreifte, durch unablässige Erziehung und strenge Zucht aus dem Naturalismus seiner leiblichen Existenz zum reinsten Idealismus aufgestiegen ist.

Von hier aus wird sich auch auf die Frage: welche Stellung die Kunst zur Gesellschaft, zum sozialen Leben nehmen muß, leicht die Antwort finden lassen, und diese wird nur wenig zu Gunsten des reinen Naturalismus, welcher gegenwärtig die Herrschaft anstrebt, erfolgen müssen.

Die unmittelbaren Vorgänger der reinen Naturalisten in der Litteratur, die Kleinmaler der niederen Lebensverhältnisse, wie Kotzebue, Raupach, beweisen durch ihre Tragödien, daß ihnen dieser Naturalismus nicht als Hauptziel erschien, sondern nur als Zweck, das große Publikum leichter damit zu gewinnen, als ihnen durch ihre Schauspiele und Tragödien gelingen wollte. Wohl aus demselben Grunde nun pflegte Clauren bereits den Sitten- oder eigentlich Unsittenroman.

Wie die Malerei, so findet auch die Dichtkunst selbst in den niederen Kreisen des Lebens und der Gesellschaft reichen Stoff für ihre Darstellung, allein ebensowenig wie jene darf sie dabei ihre Kunstprinzipien außer acht lassen und Aufgaben lösen wollen, welche nur der Wissenschaft gestellt werden dürfen. Auch diese macht die niederen Lebenskreise zum Gegenstande der

eingehendsten Untersuchungen nicht nur als ihr wohlerworbenes Recht, sondern als ihre unerläßliche Pflicht. Nur wenn auch die soziale Lage der unteren Schichten der Gesellschaft sorgfältigste Beobachtung findet, kann eine möglichst ideale Organisation des Staates erreicht werden. Die Wissenschaft muß alle Schäden der Gesellschaft mit unerbittlicher Wahrheitstreue aufdecken, nur um die Mittel zu erkennen sie gründlich zu heilen.

Die Kunst aber kann sich an dieser Heilung immer nur dadurch betheiligen, daß sie unter allen Verhältnissen den Sinn für das Große und Herrliche, für das Erhabene und Schöne, Auge und Herz Erfreuende und Nährende, was sich doch auch in der Alltäglichkeit noch vorfindet und sich in Natur und Leben in so wunderbarer Fülle zeigt und Jedem zugänglich ist, auch in den unteren Kreisen verbreiten und dort dauernd einbürgern hilft. Die Nachtseiten des Lebens und der Welt zu enthüllen, kommt der Wissenschaft zu, der Kunst nur, wenn sie damit zugleich die Aussicht nach den Lichtseiten frei macht.

In diesem Sinne wurde auch die Dialektdichtung, dies reinste Naturprodukt auf diesem Gebiet, nicht nur kulturgeschichtlich, sondern auch künstlerisch hochbedeutsam. Seitdem Johann Peter Hebel in seinen alemannischen Gedichten dies Genre zur Kunstgattung erhoben hatte, folgten ihm begabte Dichter in den verschiedenen Dialekten, wie Karl von Holtei, der den schlesischen — Klesheim, der den österreichischen — Klaus Groth und Fritz Reuter, welche den sogenannten plattdeutschen, den mecklenburgischen Dialekt in ihren Dichtungen verwendeten. Diese sind so unmittelbar dem begrenzten Boden und dem sich auf ihm abspielenden Leben entsprungen wie der betreffende Dialekt; sie sind so die echtesten, unzweifelhaftesten Produkte des Naturalismus; aber indem sie zugleich echtes Volksempfinden zum oft entzückend humoristischen Ausdruck

bringen und Land und Leute zu greifbarer Wirklichkeit charakterisiren, und das alles in künstlerischen Formen, werden sie zu kleinen Kunstwerken. Besonderen Werth gewann das ganze Genre durch Karl Stieler, der im oberbayrischen Dialekt mit großer naturalistischer Treue, und dabei durchaus kunstvoll gestaltet, Natur und Leben Oberbayerns und die auf dem Lande herrschende Denk- und Empfindungsweise schildert. In seinen hochdeutschen Gedichten erweist er sich schon als ein echter Vollblutdichter, der eine ganze Reihe von Liedern sang, die mit zu den schönsten und besten gehören, welche dem deutschen Liederfrühling Reiz und dauernden Werth verleihen. Mit demselben dichterischen Ernst wie diese hochdeutschen Dichtungen führt er auch die Dialektdichtungen aus — wählte er doch für eine derselben: „Am Hoamweg" mit verblüffender Feinfühligkeit den fünffüßigen Jambus als Versmaß; — und wie er in jenen sein eigenes, von Natur und Leben gleichmäßig bewegtes und erregtes Herz enthüllt, so offenbart er uns in diesen, was er namentlich an starken Empfindungen, an Trotz und Leidenschaft als das Volksgemüth bewegend erkannt hatte. — Da für derartige vollendete poetische Darstellungen, namentlich des Kleinlebens, eine höhere künstlerische Begabung und Schulung nöthig ist, als die meisten Dichter besitzen, so wandten sich diese sehr bald mit größerem Eifer der Prosa zu, die ja auch ein Dichter von der Bedeutung Hebels in gleicher Richtung anwendete. — Die einfache Erzählung ist im Grunde ebensowenig schon als Kunstform zu betrachten, wie der einfache Bericht über irgend eine Begebenheit, die nur wahrheitsgetreue Schilderung eines Zustandes in Natur und Leben; erst dadurch, daß dabei die Thatsachen und alle begleitenden Umstände nicht nur trocken aufgezählt werden, sondern daß sie zugleich nach ihrem inneren organischen Zusammenhange eingeführt und in poetischer Sprache dargestellt sind, gewinnt auch die Erzählung die entsprechend höhere Form, die

unter den gebotenen Einschränkungen als Kunstform Geltung gewinnen kann.

In den Volksbüchern der früheren Jahrhunderte namentlich machte sich zunächst auch die Prosa bei der Darstellung von Stoffen geltend, für welche man bisher immer nur die gebundene Sprache der Poesie verwendet hatte, und ganz besonders dichterisch begabte Prosaisten des achtzehnten Jahrhunderts schon wußten auch der Prosa poetischen Reiz zu verleihen und diese dadurch so wirkungsvoll zu machen, daß sie fast die Wirkung der poetischen Formgestaltung damit erreichten, und zwar in einem so hohen Grade, daß der Naturalismus, wie er sich im jungen Deutschland der vormärzlichen Zeit schaffend erwies, bereits die künstlerische Form der Poesie als überwunden und veraltet erklärte. Lange währte dieser Wahn indes nicht; wenn auch die radikalsten unter den jungdeutschen Stürmern und Drängern sich prinzipiell der strengen dichterischen Form nicht bedienten, wurde sie doch im eigenen Lager durchaus nicht vernachlässigt; nicht weniger wie kaum dreißig Jahre früher die Lieder eines Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf u. A. wirkten jetzt die in tönenden Worten und packenden Rhythmen erschallenden Heerrufe eines Ferdinand Freiligrath, Georg Herwegh, Robert Prutz, Hoffmann von Fallersleben u. A.

Den Doktrinären der Bewegung erschien die Prosa mehr geeignet für ihren Zweck: die Dichtung als Waffe zur Bekämpfung der ihrer Meinung nach veralteten, verrotteten und unhaltbaren Zustände in Staat und Leben zu verwenden, und sie pflegten die dramatische Form wohl nur deshalb anfangs mit solchem Eifer, weil sie sich von ihr die nachhaltigste und eindringlichste Wirkung auf die größeren Massen versprechen durfte. Erst später verfolgten sie den gleichen Zweck auch im Roman.

Anknüpfend an Hebel hatte Jeremias Gotthelf in

ähnlichem Sinne wie Jener die Dorfgeschichte kultivirt; um auf das Volk mehr erziehlich einzuwirken, schildert er das Leben desselben mit großer Treue, einer herzgewinnenden Wärme und mit übersprudelndem Humor, aber auch oft mit jener rein naturalistischen Wahrheit, die auf das ästhetische Gefühl verletzend und abstumpfend wirkt; das Rohe und Gemeine darf auch auf dieser untergeordneten Dichtungsform niemals als Stoff dienen.

Berthold Auerbach erhob dies Genre auf die höhere Stufe, indem er mit scharfem Blick für die Wirklichkeit dieser ländlichen Verhältnisse die besonderen Charaktere unter den Bauern und ihre Schicksale erfaßte, zugleich aber auch mit der naiven Freude des Künstlers, die über die Gestalten, die Scenerie und die Vorgänge innerhalb derselben ein helleres Licht verbreitet, das in seine Darstellung übergeht und ihn eher, wenn auch in seltenen Fällen, zu einer gewissen Schönmalerei verleitet, die aber wohl nie zur Unwahrheit wird.

Unter den zahlreichen Vertretern, welche diese Richtung fand, Melchior Meyr, Josef Rank, August Silberstein, Hermann Schmid, Petri Kettenfeier Rosegger u. A., sind namentlich die letzten beiden besonders hervorragend und ist vor allem Rosegger zum bewunderten Nachbildner der Eigenart des steirischen Landes und Volkes dadurch geworden, daß er beides nicht nur mit der größten Wahrhaftigkeit schildert, sondern zugleich mit der vollen Antheilnahme seines warm und leidenschaftlich fühlenden Herzens, die ihn bis zu energischer Opposition gegen die, die freiere Entfaltung des Volkes hemmenden drückenden politischen, sozialen und religiösen Zustände verleitet.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, den Einfluß des Naturalismus auf die Erzählungslitteratur eingehender weiter zu verfolgen, da sie ja immer nur mit der Kunst, welcher unsere Untersuchung hauptsächlich gilt, nur in losem Zusammenhange steht.

Auch der Roman selbst in seiner mehr künstlerischen Darstellung, wenn er nicht nur unterhaltend ist, sondern zugleich möglichst plastisch heraustretende Bilder vom äußeren und inneren Verlauf des menschlichen Lebens bietet, erlangt noch nicht bestimmte feststehende Kunstform.

Diese fast unbeschränkte Freiheit ihrer Formgestaltung hat der Prosadichtung die weitesten Gebiete des äußeren wie des inneren Lebens geöffnet, und dadurch ist auch jene Grenzverschiebung hervorgerufen worden, nach welcher selbst die Dichtung in gebundener Form Aufgaben zu lösen übernehmen soll, welche nur der Prosa, kaum der Prosadichtung überlassen bleiben müssen. Diese gewann allmählich den unverhältnißmäßig breitesten Raum in unserer Litteratur; nur die Novelle in Versen wurde noch von einzelnen Dichtern, wie Paul Heyse, oder als episches Gedicht von Gottfried Kinkel, Otto Roquette, Viktor Scheffel, Hermann Lingg, Robert Hamerling, Hans Herrig und einigen Anderen gepflegt, und es erscheint auch dies als eine naturgemäße Folge des naturalistischen Zuges, welcher hauptsächlich die „Erzählung" in jeglicher Form beherrscht. Während die Gattung einerseits, nur dem Bedürfniß nach bloßer Unterhaltung entsprechend, weiter entwickelt wurde, bildet sie anderseits das Gefäß für die Anschauung von Welt und Leben einer ganzen Reihe von wirklich berufenen Dichtern. Der Inhalt wird so für die Novelle und den Roman ausschließlich entscheidend; nur die wahren dichterisch beanlagten Prosaisten wissen zugleich auch durch die Macht der schönen, poetischen Formen zu wirken. Seitdem der Altmeister der deutschen Dichtkunst, Goethe, mit einer gewissen Vorliebe auch dieser Form sich bediente, um von Zeit zu Zeit über sein eigenes Leben Rückschau zu halten, das Eigenerlebte in großen Bildern zusammenzufassen und einheitlich zur Erzählung zu gruppiren, sind ihm hierin eine ganze Reihe bedeutender Prosadichter

gefolgt, allen voran Gottfried Keller, in dessen Roman „Der grüne Heinrich“ nicht allein, sondern auch in dem Cyklus „Die Leute von Seldwyla“, wie in den „Zürcher Novellen“ Selbsterlebtes und Selbstgeschautes die Grundlage bilden.

Auch auf die Entwickelung des historischen Romans, der von Walter Scott für ganz Europa geschaffen worden war, mußte der Naturalismus einflußreich werden, wie die betreffenden Arbeiten von Willibald Alexis (Wilhelm Häring), Heinrich Laube, Ottfried Mylius, August Becker, Viktor Scheffel, Gustav Freytag, Wilhelm Raabe erweisen; und er erzeugte den Zeitroman, der aus der unmittelbaren Gegenwart herauswächst, um diese in möglichst umfassenden Bildern zu fixiren, wie das mit größerem oder geringerem Erfolg Karl Gutzkow, Gustav Freytag, Friedrich Spielhagen, Wilhelm Jensen, Edmund Hoefer u. A. unternahmen. Mit der anwachsenden sozialen Bewegung in unserer Zeit mußte der Zeitroman naturgemäß zum sozialen Roman werden, der sich nicht nur mit der bedrängten Lage des vierten Standes, sondern überhaupt mit den sozialen Schäden der Gesellschaft befaßt, und dabei verlor er nur zu bald das letzte Merkmal der Kunstform, er wurde zum mehr oder weniger geistreich oder warm ausgeführten Bericht über die betreffenden Zustände. Wenn einer der glühendsten und auch beredtesten Vertheidiger des reinsten Naturalismus, Karl Bleibtreu, es ausspricht: „Dem Realismus allein gehört die Zukunft in der Litteratur. Allein nicht dem Pseudo-Realismus. Denn wer diesen darin sucht: des Menschen Wesen als reines Ergebniß thierischer Instinkte, als eine mechanische Logik des krassesten Egoismus hinzustellen, Der macht sich derselben Sünde der Unwahrhaftigkeit schuldig, wie der gefühllose Süßholzraspler und phraseologische Idealist. Der Mensch ist weder Maschine noch Thier, er ist halt ein — Mensch, d. h. ein räthselhaftes, unseliges Wesen, in dem

sich psychische Aspiration und physische Instinkte bis in den Tod und an den Tod befehden," so kann man Dem zustimmen, doch nur mit dem Zusatze: „ein Wesen, dessen höchste Lebensaufgabe es sein muß, dieser Fehde möglichst vor seinem Tode ein Ende zu machen, der Psyche, als dem Inbegriff alles Guten und Edlen in ihm zum Siege und zur Herrschaft zu verhelfen, wobei ihm die Kunst als einer der treuesten Helfer und Mitstreiter zur Seite steht." In dieser Stellung zur Fortentwickelung der Menschheit bis zum idealen Ausgleich der, in ihr sich befehdenden Mächte beruht die einzige Bedeutung der Kunst. Es ist nicht einzusehen, warum sie in eine andere hineingedrängt werden soll, in welcher sie nothwendigerweise mit herabgedrückt werden muß. Selbst die untergeordneten Formen der Erzählung werden durch Schilderungen der rohen platten Gemeinheit entwürdigt.

Das gilt natürlich in erhöhtem Maße von den dramatischen Formen, die als echt künstlerische Formen auch nur den strengen Prinzipien der Kunst entsprechend auszuführen sind.

Auch die größten Dramendichter, wie Lope de Vega, Calderon, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller und Heinrich von Kleist vermochten sich den Einflüssen des Geistes ihrer Zeit nicht zu entziehen, so daß man ihn auch in den Kunstwerken verspürt, welche an Ereignissen früherer Jahrhunderte den Geist derselben schildern; dieser wird dadurch nur in eine besondere Beleuchtung gerückt, erleidet aber ebensowenig Schädigung, wie der fremde Stoff. Die besondere Gewalt, mit welcher dieser auf die Individualität des Dichters einwirkt, vermittelt ihr ein treues Bild von den Ereignissen, das dann in der äußeren Darstellung Leben gewinnt.

Im Dienste der Tagesinteressen des jungen Deutschlands mußten sich die gewählten fremden Stoffe mancherlei Wandlungen und Veränderungen gefallen lassen. Wie auch das

dramatische Kunstwerk aktuelle Bedeutung gewinnen kann, ohne die Stoffe zu verändern und die Behandlung zu schädigen, hatten Lessing in seinem „Nathan" und in seiner „Minna von Barnhelm" und nach ihm noch namentlich Heinrich von Kleist in der „Hermannsschlacht" und selbst noch im „Prinzen von Homburg" glänzend dargethan.

Karl Gutzkow wählte die fremden Stoffe für seine dramatische Darstellung: „Patkul", „Pugatscheff", „Wullenweber", „Philipp und Perez" hauptsächlich, weil sie ihm Gelegenheit gaben, die seine Zeit bewegenden Ideen daran zu entwickeln, unbekümmert darum, wie weit er damit die historische Treue wahrte oder verletzte. Selbst seine bedeutendste Tragödie: „Uriel Acosta" wird in diesem Bestreben zu einem Spiegelbild unserer von freigeistigen Bestrebungen erfüllten Zeit, und ihr müssen auch seine Lustspiele, wie „Zopf und Schwert" oder „Das Urbild des Tartüffe" dienen.

Auch für seinen Mitstreiter Heinrich Laube sollte die Bühne zur Kanzel oder zum Katheder für Ausbreitung der die Zeit erfüllenden Ideen werden, und so wählte auch er die fremden Stoffe für seine Tragödien und Schauspiele „Monaldeschi", „Struensee", „Graf Essex", „Montrose", „Der Statthalter von Bengalen" und behandelte sie so, daß sie ihm Gelegenheit gaben zu allerlei Anspielungen auf brennende Tages- und Zeitfragen.

Es ist leicht erklärlich, daß dies unhistorische Verfahren ganz besonders im eigenen Lager des Realismus heftigen Widerspruch erfahren mußte, zugleich aber auch das historische Drama beim Publikum in Mißkredit brachte und schließlich den Naturalismus ermuthigte, es in feierlicher Erklärung öffentlich für völlig todt auszurufen.

Wohl erfüllte Gustav Freytag in seiner Tragödie: „Die Fabier" alle Bedingungen für eine kunstvolle Behandlung des

antiken Stoffes, aber dieser war ihm dabei innerlich fremd geblieben, er vermochte ihn nicht zugleich mit warmem Herzen, sondern nur mit kühler Berechnung zu erfassen, und das so geschaffene Werk fand weder auf der Bühne noch als Buchdrama Boden.

Mit seinem reichen, vollen und warmen Herzen und wie ein echter Künstler behandelte dagegen Franz Grillparzer auch die historischen Stoffe, wie „König Ottokars Glück und Ende", „Ein treuer Diener seines Herrn", „Ein Bruderzwist in Habsburg", „Libussa" und ebenso die der antiken Welt entlehnten: „Sappho", „Das goldene Vließ" und „Des Meeres und der Liebe Wellen", und daß er nicht mit diesen, wohl aber mit seiner Schicksalstragödie „Die Ahnfrau" größeren Erfolg errang, hat wohl hauptsächlich seinen Grund darin, daß die Bühne jener Zeit fast vollständig von dem Naturalismus Ifflands und August von Kotzebues beherrscht wurde.

A. W. Iffland, der große Schauspieler, hatte in der ernsten Pflege des bürgerlichen Schauspiels begonnen von der Bühne herab einzelne Schäden des sozialen Lebens seiner Zeit zum Zweck ihrer Heilung aufzudecken, und wenn er ihn auch kaum erreichte, so gewann er doch mit einer großen Reihe dieser Stücke die Gunst des Theaterpublikums in seltenem Grade, und einzelnen blieb sie bis auf den heutigen Tag erhalten, wie: „Der Spieler" und „Die Jäger". — Iffland beschränkte sich hierbei auf die Kreise des Beamten- und des Soldatenstandes, die er ohne Wärme oder doch nur mit der nüchternen Verständigkeit eines Moralpredigers schilderte und ohne jeden Antheil der Phantasie, welche auch über diese Kreise jene Atmosphäre verbreitet, unter welcher allein das Kunstwerk gedeiht.

August von Kotzebue erweiterte dann die Grenzen dieses

engen Kreises; seine gleichartige Thätigkeit erstreckte sich auf die ganze bürgerliche Welt und darüber hinaus, und indem er mit noch größerer Naturtreue als Iffland Sünde und Laster in nur die Begierden aufreizenden grellen Farben schildert, ist er der eigentliche Begründer der naturalistischen Dichterschule geworden, welche in unseren Tagen die Weiterentwickelung auch der Kunstdichtung vollständig beeinflussen möchte und die nur den größeren sittlichen Ernst vor Kotzebue und seinen unmittelbaren Nachfolgern wie Julius von Voß voraus hat.

Daß Kotzebue auch andere Stoffe von ursprünglich poetischem Werthe behandelte, verleiht ihm nicht nur keine größere Bedeutung als Dichter, sondern vermehrt eher das lange Register seiner Sünden gegen den heiligen Geist der Kunst, da er mit ihnen nur die „Jambentragödie" in Mißkredit bringen half. Weil ihm der Sinn für das Ideale vollständig fehlte, so wurden selbst seine besseren dramatischen Erzeugnisse, seine Lustspiele, nur zu, einzelne Thorheiten seiner Zeit geißelnden Pasquillen, aber nicht zu Kunstwerken auch nur im leichtesten Sinne.

So gewiß mit der vollendeten Form allein noch kein echtes Kunstwerk gewonnen ist, so wenig ohne diese.

Wie die erzählende Prosadichtung gar leicht an Kunstwerth verliert und diesen wohl ganz einbüßt, so auch die dramatische. Metrum und Reim vermögen ihr keinen Inhalt zu geben, aber dieser gewinnt durch den künstlerischen Schmuck, mit welchem er durch sie ausgestattet wird, ungleich größere Wirkung, und unter Umständen wird selbst die inhaltlose Form größeren Erfolg erreichen, als der formlose Inhalt. Ist dieser aber wirklich bedeutend, dann drängt er von selbst auf die kunstvolle Darstellung.

Für den echten Dichter, nicht Abschreiber der platten Wirklichkeit, gehört deshalb auch die absolute Herrschaft über

alle Darstellungsmittel der gebundenen Redeweise zu den ersten Erfordernissen, zum poetischen Handwerkszeug, ohne das er immer nur Halbdichter bleiben wird. Die Naturalisten strengster Observanz ziehen nur die letzte Konsequenz ihrer Anschauung, wenn sie sich gegen die gebundene Redeweise erklären, weil durch sie, als im gewöhnlichen Leben nicht gebräuchlich, die Wahrheit der Nachahmung derselben getrübt und geradezu aufgehoben wird. Daß die gebundene Rede durchaus nicht unnatürlich ist, sondern sogar als die ursprünglichere gilt, wurde hier bereits nachgewiesen. Weitere Beweise liefert aber das Leben noch täglich durch die Unsumme von Sentenzen aus den in gebundener Rede abgefaßten Dichtungen aller Jahrhunderte, die ins Leben drangen und dort als gangbarste Münze im täglichen Austausch ihren Kurs durch alle Zeiten behalten.

Seitdem namentlich durch Goethe im „Faust" und in seiner Lyrik der Knittelvers zur rechten Versart auch für die Darstellung der Verhältnisse des realen Lebens geworden ist, sollten keine Stoffe dramatisirt werden, für welche auch er noch zu vornehm und zu schwunghaft erscheint.

Es wurde bereits auch hier anerkannt, daß selbst die Prosa, die ungebundene Rede, poetisch sein kann, aber damit wird sie noch nicht zur Sprache der Poesie. Nach ihrem Ursprung und ihrem ganzen Verlauf ist das nur die gebundene Redeweise. Ebenso wenig wie die Figuren in einem, im angegebenen Sinne durchaus naturalistisch ausgeführten Bilde eines Meisters noch nicht unwahr werden, wenn sie sinnlich reizvoller wirken als im Original, so wird auch das Drama noch nicht unwahr, wenn in ihm der Hausknecht ebenso in Versen spricht wie der Professor, der Bauer wie der Pastor. Die Dichtkunst verfügt über eine solche Fülle von Formen, daß auch derartige Unterschiede durch sie zu charakterisiren sind. Sollte Jemand die Soldaten in „Minna von Barnhelm" deshalb

nur für naturgetreu halten und die in „Wallensteins Lager" für unwahr, weil diese in Versen reden und nur jene in gemeiner Prosa? — Der wahre Dichter findet in allen, auch den verbrauchtesten Formen den entsprechenden Ausdruck, der Dichterling in keiner, und deshalb wählt er die Unform. — So wie es durchaus nicht nothwendig erscheint Landschaften zu malen, die nur Bäume, Berge, Blumen und Gräser, Wasser u. dgl. in naturalistischer Treue darstellen, so ist es auch ganz unnütz Bühnen zu errichten, um in treuester Nachahmung vorzuführen, was das Leben jeden Tag, ja jede Stunde ohne jeden künstlerischen Apparat zu schauen giebt.

Es ist wenig umfassend, wenn es heißt: Die Kunst soll die Schönheit zur Darstellung bringen, weil der Begriff Schönheit sich kaum noch feststellen ließ; allein er sagt doch immer so viel: daß man von der Kunst nach ihrem eigensten Ursprung und dem ganzen Gange ihrer Entwickelung fordern muß, alles bei ihrer Darstellung auszuschließen, was den ästhetisch gebildeten Sinn verletzt, das gesunde Empfinden bedrückt, und da sich in dieser Forderung ebenso die großen Denker, wie die Dichter in jedem nur künstlerisch verwendbaren Material durch Jahrtausende begegnen und einigen, so ist nicht einzusehen, weshalb die neue Zeit davon abgehen soll, um der Kunst Aufgaben zu stellen, welche dem direkt widersprechen und deren Lösung nimmermehr durch sie erfolgen kann. Nur indem die Kunst, wie seit Jahrtausenden, die Schönheit hochhält, wird sie zur die Kultur fördernden Macht, ebenso wie die Wissenschaft, und nicht indem sie sich auf deren Arbeitsgebiet begiebt, wo sie nichts auszurichten vermag.

Die Stätten des Lasters und des Verbrechens, ebenso wie die, welche das Elend beherbergen, sind die würdigsten Arbeitsfelder für die werkthätige Liebe, damit sie immer mehr verringert werden, aber sie bieten keinerlei würdige Darstellungsobjekte

für die Kunst. Diese wird ganz entschieden herabgewürdigt, wenn sie es unternimmt, Zuständen durch ihre Darstellung dauernden Bestand zu geben, die möglichst schnell zu beseitigen Aufgabe der Zeit ist.

Wenn die gottbegnadeten großen Dichter auch in menschlichen Bestien, in „Spottgeburten aus Koth und Feuer", in schauererregenden Blutthaten die verheerende Gewalt menschlicher Leidenschaften, zugleich aber auch den sühnenden Gang des Gottesgerichts uns vor Augen führen, so durchrütteln sie mit der fast übermenschlichen Tragik ihrer Stoffe und deren Darstellung unsere Sinne und Herzen und reinigen sie wie ein Gewittersturm die dunsterfüllte Atmosphäre.

Die phantasielosen Abschreiber der plattesten, gemeinsten Wirklichkeit des in einzelnen Kreisen versumpften Lebens erregen nur unseren Ekel. Tritt das Elend, in welcher Form es immer sei, im Leben uns entgegen, so gewinnt es sicher unseren Antheil, während es auf der Bühne, tendenziös zubereitet, nur zu leicht Abscheu und Widerwillen hervorruft.

Die moderne Gesellschaft, wie sie in Zolas „Germinal" erscheint, ist reif für den Untergang, aber nicht für die künstlerische Darstellung.

Tiefer nach unten, als die berufenen Roman- und Novellendichter von dem Range eines Gottfried Keller auf der einen oder Rosegger auf der anderen Seite, dürften auch für diese Formen die entsprechenden Stoffe nicht mehr zu finden sein, und naturalistischer als bei Anzengruber darf auch kaum die dramatische Volksdichtung werden, wenn sie noch Werth behalten will. Das, was unter diesen Schichten liegt, ist nur noch der werkthätigen Liebe und der Staatsgewalt zu empfehlen.

Die reichste Nahrung konnte ganz naturgemäß die Lyrik, als Ausdruck der jeweiligen Stimmung des Einzelnen, aus dem reinsten Naturalismus ziehen, ohne irgend welchen Schaden

in Bezug auf die künstlerische Form zu erleiden, in welche sie bei ihren Anfängen gegossen wurde. Das innere Leben wurde früher und stärker als durch eigene Kraft durch die von außen eindringenden Eindrücke angeregt, so mußte die lyrische Poesie zunächst zur Naturpoesie werden. Wie der stärkste Realismus der Naturerscheinungen hauptsächlich die Gottesidee in das Bewußtsein treten ließ, so bildete er auch die Grundlage der großartigen hebräischen, namentlich der gewaltigen Psalmendichtung, und die ganze Lyrik hielt sich durch die Jahrtausende ihrer Entwickelung immer auf der Höhe der Kunstgestaltung, so lange sie nicht den Zusammenhang mit der Natur verlor.

Im naturalistisch bedingten Volksgesang und in dessen veredelten Schößlingen im Minnesang trat auch die deutsche Lyrik in ihre erste glänzende Periode, und indem Goethe das später durch Jahrhunderte gelockerte und fast gelöste Band wieder festknüpfte, begründete er jenen neuen Liederfrühling, der durch eine unabsehbare Reihe von begnadeten Sängern noch bis auf den heutigen Tag in reichster Blüthe stehend erhalten wird.

Die sogenannte schwäbische Dichterschule mit Ludwig Uhland an der Spitze hat namentlich dadurch unvergängliche Bedeutung gewonnen, daß sie diese Naturpoesie in den veredelten volksthümlichen Formen mit der größten Sorgfalt pflegte.

Die Fülle und Mannigfaltigkeit des Inhalts, zu welchen dabei die lyrische Dichtung gelangte, drängte naturgemäß zu einer Erweiterung des Formenreichthums, und diese wurde durch allmählich wachsende größere Bekanntschaft mit der Litteratur der fremden Kulturvölker ermöglicht. Unsere Lyriker adoptirten nicht nur im Sonett, der Canzone, Terzine, dem Ritornell u. dergl. die Kunstformen der Franzosen, Spanier und Italiener, sondern auch die volksthümlicheren des Orients, wie

Friedrich Rückert, der nicht nur aus Natur und Welt die tiefste Lebensweisheit entwickelte, sondern auch den reichsten Stimmungsgehalt, um ihn wie jene nicht nur in den ursprünglichen Formen der deutschen, sondern auch der orientalischen Dichtung zu offenbaren.

Mit dem tiefsten, hauptsächlich von der Natur angeregten und genährten Gefühlsinhalt erfüllten dann eine Reihe hochbegabter Dichter diese Formen, wie Gustav Schwab, Justinus Kerner, Eduard Mörike, Wilhelm Müller, Ferdinand Freiligrath, Nikolaus Lenau, Hoffmann von Fallersleben, Gottfried Kinkel, Emanuel Geibel, Jul. Rodenberg, Viktor v. Scheffel, Otto Roquette u. v. A.

Aus dem gleichen Grunde erhob sich auch die episch-lyrische Dichtung zu neuer Bedeutung, wie in Karl Simrock, Gottfried Kinkel, Viktor Scheffel, Julius Wolff, Hermann Lingg u. A.

Auf diesem Gebiete nur vermochte der Naturalismus nicht solche Verwirrung hervorzurufen wie auf den anderen. Wenn auch die Dichterlinge aller Zeiten nicht über die prosaische, platte Auffassung von Natur und Leben der reinen, zum Dogma der prosaischen Naturwahrheit schwörenden Naturalisten sich zu erheben vermochten, die dafür einzig passende Darstellung in Prosa wählten sie doch nicht, sondern sie brachten diese wenigstens in Verse und meist auch in Reime. So war es zu allen Zeiten! Wie die ritterlichen Minnesänger auch im „Herrendienst" schwunghafte Lieder sangen, so nahm auch das Volk in begeisterten Versen Antheil an den Kämpfen der geistlichen und weltlichen Machthaber, und die ehrbaren zünftigen Meistersänger brachten ebenso ihre in der platteſten Prosa erzählten biblischen Historien in gemessene und gereimte Verse. Die Stoffe nur und deren besondere Auffassung wechselten, nicht auch die Formen in demselben Sinne; diese erlitten nur nach der

größern Sorgfalt, mit welcher sie gepflegt wurden, Veränderungen. Schon im Volksgesange erscheinen die von der Natur angeregten Lieder werthvoller, die nicht nur einer Stimmung, sondern zugleich auch einem bedeutsamen Gedanken, einer Lebensweisheit Ausdruck geben, und namentlich darauf beruht Goethes große Bedeutung, daß er vorwiegend in dieser Richtung die Lyrik weiterführte, und indem ihm hierin Heinrich Heine, Uhland, Mörike, Lenau, Freiligrath, Lingg, Rodenberg, Hopfen u. v. A. folgten, gewann die Lyrik immer ernsteres Gepräge und mehr Fühlung mit dem Leben. Sie wurde auch nicht nur zum Heerrufer auf dem Kampfplatz des Geistes, sondern auch in den blutigen Schlachten der Völker.

Nachdem seit den letzten Jahrzehnten die Lösung der sozialen Frage die gesamte zivilisirte Welt beschäftigt, ist sie auch als „Herzensfrage" von der Lyrik aufgegriffen worden, vorläufig noch meist nur in heftigen Angriffen und düsteren Schilderungen der bestehenden gesellschaftlichen Zustände, und die Brüder Heinrich und Julius Hart, Detlev von Liliencron, Karl Bleibtreu, Karl Henckell, Wilhelm Arent, Hermann Conradi u. A. haben in diesem Sinne manch ergreifendes, heiligen Eifers volles Lied gesungen. Es bleibt dabei nur zu bedenken, ob das Recht des untersten Standes nicht doch noch erfolgreicher zu wahren ist, wenn die Lyrik wie oft in älterer Zeit auch heute noch nicht müde wird, das Evangelium der Nächstenliebe dem im Egoismus versunkenen Geschlecht in flammenden Worten zu Gemüth zu führen und nicht den Haß und die niederen Leidenschaften anzuregen.

Für die künstlerische Organisation der Tonkunst konnte der Naturalismus nur ganz geringen Einfluß gewinnen, und als die, durch ihn bedingte realistische Anschauung von der Kunst

in der Gegenwart ihren Entwickelungsgang einseitig bestimmte, erging es ihr wie der Prosadichtung: sie büßte ihren Werth und ihre Bedeutung als Kunst fast vollständig ein.

Das, die ganze Natur erfüllende und belebende Singen und Klingen erzwang sich auch die Beachtung des Naturmenschen; allein selbst ohne dies und gewiß viel früher noch war er zur Erzeugung der in seinem Innern schlummernden Töne durch das ihm eigene vollkommenste Instrument: die Menschenstimme, gedrängt worden, und zwar durch Mächte, die gleichfalls in ihm selber ruhten. Früh wurde ihm der Ton so zum Ausdrucksmittel für sein inneres Leben, und die Jahrtausende andauernde Entwickelung der Tonkunst ist einzig darauf gerichtet, die Töne in entsprechende Formen zusammenzufügen, in denen ein Stück inneren Lebens sich verkörpert. — Der besondere Grad, in welchem es den verschiedenen Völkern, in den unterschiedenen Zeitepochen, wie einzelnen Meistern der Tonkunst gelang, nicht nur mit dem Reiz des Klangmaterials das Ohr zu ergötzen, sondern zugleich Geist und Gemüth mit einem lebendigen Inhalt zu befruchten, bedingt ihre Bedeutung innerhalb der Kunstentwickelung. Dabei steigerte sich die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu so überzeugender Gewalt, daß, namentlich seit die Ideale der Naturanschauung der Romantik den Entwickelungsgang der Tonkunst fast ausschließlich bestimmten, man begann sie vorwiegend als *Sprache*, nicht mehr als *Kunst* zu pflegen. Nicht in organisch entwickelten, kunstvoll ebenmäßig gegliederten und symmetrisch angeordneten Formen, wie alle Künste, sondern in der, ein bestimmtes Programm erläuternden Aneinanderreihung einzelner, mehr symbolisch wirkender Motive wollen die *Tondichter* der neuen Richtung einen Inhalt darlegen.

Den nächsten Anstoß gaben hierzu wohl hauptsächlich die *Tonmalereien*, durch welche besonders die dramatischen Darstellungen gewisser Vorgänge größere Eindringlichkeit und An-

schaulichkeit gewinnen. Es ist recht wohl möglich, durch Musik in unserer Phantasie Bilder heraufzuzaubern, auch wenn sie unser Auge nicht schaut. Ein einfaches, von auch nur einem Instrument ausgeführtes Tanzstück ist recht wohl im stande, unsere Gedanken nach einem Tanzsaal zu lenken, ein Marsch nach einem Exerzierplatz oder unter das Gefolge eines Leichenbegängnisses, wenn er aus Trauerklängen zusammengesetzt ist; ein Choral aber führt unsere Phantasie leicht in die Kirche unter die gläubige Gemeinde. Da es weiterhin der Musik leicht wird, Das, was in der Natur klingt und singt, nachzuahmen, nicht nur den Gesang der Vögel, sondern auch das Säuseln der Lüfte, wie das Heulen des Windes, das Rauschen der Wasser, das Rollen des Donners, und weil sie in uns auch leicht solche Empfindungen hervorruft, wie selbst nichtklingende und singende Naturerscheinungen: Auf- und Untergang der Sonne, Licht und Finsterniß mit ihren Uebergängen, Hagelschauer oder Frühjahrsregen, das Wiegen und Wogen des Meeres und der Aehrenfelder und ebenso das Unbehagen der verödeten Natur wie den Zauber der reichbelebten in uns zu erwecken vermag, ist sie damit zu einem der wesentlichsten Hülfsmittel der dramatischen Darstellung geworden, ganz besonders selbstverständlich für die oratorische, bei der die Mittel der äußeren Darstellung: Kostüm, Dekoration und Aktion, auf welche sie verzichtet, durch solche Tonmalerei ersetzt werden müssen.

Nicht nur Haendel, sondern auch der Meister, dessen Kunst fast ausschließlich im Dienst der höchsten und heiligsten Ideen stand, Johann Sebastian Bach, hat solch derbnaturalistische Malereien nicht verschmäht, wo er der Phantasie damit zu Hülfe kommen kann.

Allbekannt sind ferner die prächtigen und durchaus künstlerisch gerechtfertigten Tonmalereien in Haydns Oratorien: „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“.

Die Oper könnte sie entbehren, da sie durch Dekoration, Aktion und Kostüm ersetzt werden; allein auch deren Wirkung wird damit außerordentlich erhöht, weil der Ton viel eindringlicher auf uns einwirkt, als die Farbe und alle Dekorationskünste. In diesem Sinne erscheinen auch derartige Tonmalereien für das Lied, und vor allem für die Ballade vollkommen gerechtfertigt. Die Instrumentalbegleitung erfüllt hier die gleiche Aufgabe, wie beim Oratorium, die äußeren Voraussetzungen, unter welchen die, das Lied oder die Ballade bedingenden äußeren oder inneren Vorgänge erst ganz verständlich werden, zu erledigen, was bei der dramatischen Darstellung durch die Scenirung geschieht.

Diese naturalistische Wirkung der Tonkunst ist damit aber auch für zahlreiche Fälle gerechtfertigt, bei welchen ihr Antheil nicht nur durch besondere Vorgänge, wie in Oper, Oratorium und Ballade oder durch besondere Liedstimmungen bedingt erscheint, sondern auch in der selbständigen Instrumentalmusik.

Bei demjenigen Meister, dessen ganze reiche und bahnbrechende Thätigkeit auf dem Gebiet der Instrumentalmusik fast einzig in der Natur wurzelt, Josef Haydn, finden sich in seinen derartigen Werken nur selten direkte und bewußt eingeführte Naturklänge, aber fast jede einzelne ist mit Luft und Duft aus Wald und Flur erfüllt, sie wirken wie ländliche Idyllen, wie Dorfgeschichten voller Laune und frischestem Humor. Beethoven ließ mit vollem Bewußtsein bei einigen seiner Instrumentalwerke sich von solch äußeren Eindrücken beeinflussen, wie namentlich in seiner Pastoral-Sinfonie, in welcher er „angenehme Empfindungen, welche bei Ankunft auf dem Lande erwachen — eine Scene am Bach — Lustiges Beisammensein der Landleute — Donner und Sturm — Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm" schildert, und dabei läßt er, um die Scenen am Bach möglichst naturalistisch

treu auszuführen, Vogelstimmen mit hineinklingen, in durchaus treuer Nachahmung: die Nachtigall, die Wachtel und den Kuckuck.

Seitdem haben derartige Tonmalereien eine ganze Reihe von Komponisten veranlaßt, fast ausschließlich auf diesem Gebiet ihre Erfolge zu suchen; mehr noch, als dann durch Karl Maria von Weber in seinen volksthümlichen Opern, im „Freischütz" und im „Oberon" das weite und so wunderbar bevölkerte Reich der Romantik der Musik erschlossen wurde, und Schubert, Mendelssohn und Schumann ihm mit so staunenerregenden Erfolgen nachgefolgt waren. Dem ganzen romantischen Spuk eine möglichst realistische, um nicht zu sagen naturalistische Fassung zu geben, scheint noch jetzt die Aufgabe der jungen Tondichter zu sein, und man brauchte es nicht zu beklagen, wenn über diesem einseitigen Streben nicht alles andere vernachlässigt würde; wenn diese Lust am Malen in Tönen nicht die Neigung und die Fähigkeit am Formen fast ganz unterdrückt hätte, wenn der Zug nach naturalistischer Wahrheit der dramatischen Darstellung auf dem Gebiete der Tonkunst nicht zu einem vollständigen Vernichtungszuge gegen alle Musikformen geworden wäre. Während unsere großen Meister der Tonkunst ihre „Tonmalereien" formell so fest fügten, wie ihre Seelenmalereien, fanden die jüngeren Tondichter, daß sie mit der formellen Abrundung nur die Wirkung ihrer Tonmalereien beeinträchtigten, und so ließen sie diese auch bei ihren versuchten Seelenmalereien ganz außer acht und glaubten sie durch erhöhten Klangreiz ersetzen zu können, der wohl die Sinne beschäftigt, aber nicht so, daß er auch dem Geist Nahrung zuführt.

Ganz besonders wunderlich erscheint es, daß diese Naturalisten unter den Tondichtern es auch wagten, was selbst die jüngste Schule der Lyriker unter den Dichtern nicht versuchte,

die festgeschlossene Liedform in eine Art von trockener Prosa aufzulösen.

Nachdem der schöpferische Geist des Volkes die Weise der Melodiebildung gefunden hatte, welche nicht allein dem Inhalt entspricht, sondern zugleich eine treue Nachbildung des dichterischen Versgefüges giebt, war es Aufgabe der Meister des Liedes, durch mehrere Jahrhunderte hindurch diese Form zur höchsten Kunstform auszubilden, und nur dadurch wurden Franz Schubert und neben ihm Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy zu den unvergleichlichen Meistern des deutschen Liedes, die den von den unsterblichen Dichtern in Worten doch nur angedeuteten Liederfrühling zu einem in mächtig ergreifenden Klängen unsere Herzen berauschenden, lebendig auf uns hereinbrechenden umgestalteten. Das vermochten sie aber nur, indem sie auch die dichterische Form respektirten, die vom Dichter mit Bewußtsein und nicht aus Willkür oder Zufall gewählt wurde.

Robert Franz respektirt meist nur noch die Verszeile, ähnlich wie der Volksinstinkt beim Beginn seiner künstlerischen Schaffenszeit, der auch für die eine Verszeile häufig nur eine Melodie erfindet, die er dann für die anderen, die Strophe bildenden Verszeilen beibehält, höchstens nur von anderen Stufen aus wiederholt. Die Zahl der Lieder, bei denen Franz das strophische Versgefüge nachzubilden versucht durch ein entsprechendes Melodiengefüge, wie wir es selbst zur Blüthezeit des Volksliedes finden, ist außerordentlich klein.

Die durch Franz Liszt und Richard Wagner vornehmlich gepflegte Richtung respektirt auch die Verszeile nicht mehr, sie behandelt auch das Lied ganz wie gesungene Prosa, und seitdem ist selbst die Liedform vollständig zertrümmert, zur rezitativischen Form herabgedrückt worden.

Anscheinend mehr berechtigt erscheint es, daß diese Weise

des nur rezitirenden Gesanges auf die Oper ausschließlich durch Richard Wagner angewendet wurde, wenn man von der dramatischen Darstellung nichts weiter verlangt, als das naturalistisch möglichst getreue Abbild der äußeren Vorgänge, die aber beim Tondrama schon ausgeschlossen ist, weil man im gewöhnlichen Leben doch nicht unter Instrumentalbegleitung nur auch in gesungenen Accenten rezitirt. Wie selbst das einfach gesprochene Drama nicht nur die exakten Thatsachen geben, sondern diese nur durch eingehendste Charakteristik der handelnden Personen und aller dabei mitwirkenden Nebenumstände zu unmittelbarem Selbsterleben bringen soll, so in noch weit erhöhterem Grade das gesungene Drama; denn nur zu diesem Zwecke werden Musik und Gesang mit herbeigezogen. Einen anderen künstlerischen Zweck können sie dabei gar nicht haben; daß sie diesen aber nicht in der rezitativischen Gesangsweise des Tondramas der Neuzeit erreichen, das ist hier nicht weiter zu erweisen, um so weniger, als die großen Meister des gesungenen Dramas: Gluck, Mozart und Beethoven und neben ihnen noch eine Reihe kleinerer den Beweis thatsächlich erbracht haben. Trotzdem ist es auch hier nicht zu beklagen, daß die naturalistische Richtung in der Gegenwart auch auf dem Musikgebiet fast zur herrschenden geworden ist. Wenn ihre Gegner dafür sorgen, daß trotzdem der Strom der organisch sich ausbreitenden gesunden Entwickelung unserer herrlichen Kunst nicht unterbrochen wird oder sich verwüstend über das ganze Kunstgebiet ausbreitet, dann werden auch diese besonderen, einseitig nach nicht immer künstlerischen Zielen gerichteten Bestrebungen schließlich noch dem Ganzen zum Segen gereichen.

Hauptsächlich müssen Theorie und Aesthetik bemüht sein zu verhindern, daß die Ziele der Kunst und der Wissenschaft nicht durcheinander geworfen, sondern immer streng auseinandergehalten werden. Die Wissenschaft mag Natur

und Leben zerlegen und zersetzen, um die treibenden Mächte derselben zu ergründen und daraus die leitenden Lebensprinzipien zu folgern; die Kunst soll die führenden Ideale gestalten zu fesselnden und anregenden Bildern, um die Menschen zum Gefallen an der Schönheit zu erziehen, die ihm ein eben so sicherer Leitstern auf seinem Lebensweg ist, als alle gefundenen Lebensprinzipien in ihrer Gesamtheit.

89054392097

b89054392097a

```
   5  Der Naturalismus in der Kunst. ein
Reissmann, August,   Verlagsanstalt und
   6  Naturrecht in der Kontroverse. Kri
der katholischen Lehre von Naturrecht un
Peschke, Karlheinz.   O. Muller   1967
5\+
 NO HOLDINGS IN GZM - FOR HOLDINGS ENTER
 OCLC: 19639876     Rec stat: n Entrd: 8
 Type: a Bib lvl: m Govt pub:   Lang:  ge
 Repr:   Enc lvl: K Conf pub: 0 Ctry:  gu
 Indx: 0 Mod rec:   Festschr: 0 Cont:
 Desc:   Int lvl:   Dates: 1891,
   1 010
   2 040      TJC $c TJC
   3 090       $b
   4 049      GZMA
   5 100 10   Reissmann, August, $d 1825-
   6 245 14   Der Naturalismus in der Kuns
$c von Dr. August Reissmann ...
   7 260 0    Hamburg, $b Verlagsanstalt
   8 300      74 p. $c 22cm.
   9 490 0    Deutsche Zeit- und Streitfra
  10 650  0   Naturalism in art.

 ALT-F10  HELP | IBM 3101 | FDX |  1200
```

Reissmann, A.
Der naturalismus in der kunst

W
.R27

DATE DUE

KOHLER ART LIBRARY

G.E.STECHER & Co. NEW YORK